گوپی چند نارنگ
اور
ادبی نظریہ سازی
میر ظہیر عباس روستمانی
ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی

گوپی چند نارنگ

اور

ادبی نظریہ سازی

گوپی چند نارنگ

اور

ادبی نظریہ سازی

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی

ha

ادب پبلی کیشنز، نئی دہلی

Har-Anand Publications
364-A, Chirag Delhi, New Delhi-110017

Gopi Chand Narang
aur
Adabi Nazariya-Saazi
(Literary Theory and Criticism)
by Dr. Manazir Aashiq Harganvi,

PRINTED IN INDIA

Published by Ashok Gosain for Har-Anand Publications and printed at Printline, New Delhi.

پروفیسر گوپی چند نارنگ

کی تحریروں کے نام جن سے میں نے استفادہ کیا

اور جن پر یہ کتاب مبنی ہے

حرفِ آغاز

گوپی چند نارنگ
نکتہ رس اور بیباک نظریہ ساز ہیں۔
اردو تنقید کے فلسفی ناقد ہیں کیوں کہ ان کا اپنا اندازِ نظر ہے جو اپنی شناخت اور دبستانِ فکر رکھتا ہے۔
ماہرِ لسانیات اور ادبی تنقید کے تازہ فکر اور تنوع پسند ناقد ہیں۔
جدید اور قدیم ادب میں نئی معنویت تلاش کرنے والے یکتا ناقد ہیں۔
جودتِ طبع اور جولانیٔ فکر سے نئی نئی جہات روشن کرنے میں ان کا مدمقابل دور دور تک نظر نہیں آتا۔
ساختیاتی فکر میں گہری بصیرت پیدا کرکے انھوں نے تنقید کے نئے دبستان کو اردو میں باضابطہ طور پر روشناس کرایا ہے۔ ساختیاتی فکر سے ان کی مراد نشانیات (سیمیالوجی) کے جملہ فکری ضابطے ہیں جن کا اثر نئی ادبی تھیوری نے قبول کیا ہے۔
ساختیات و پس ساختیات اور ردتشکیل کو اپنی گرفت میں لے کر نئی ادبی توقعات سے اردو ادب کو مالامال کیا ہے۔ یہ تینوں نشانیات (سیمیالوجی) کی ارتقائی منزلیں ہیں۔
انھوں نے اپنے فکری سرچشمے سے کردار و نظریات کی نئی شناخت قائم کی ہے اور نئی تھیوری اور مشرقی شعریات کا باریک بینی سے تقابلی مطالعہ کرکے فکر و معنی کے نئے افق روشن کردیے ہیں۔ انھوں نے سنسکرت اور عربی فارسی شعریات کی تفہیم نو کی راہ میں تاریخی قدم اٹھایا ہے۔
گوپی چند نارنگ نے جو توجیہات پیش کی ہیں اور جس طرح نئے غیر مقلدانہ موقف سے

اردو تنقید کی کشادہ فکری میں اضافہ کیا ہے، اس کی مثال کم ملتی ہے۔

ان کے زاویۂ نظر میں نئی برکتیں پوشیدہ ہیں بلکہ نیوکلیائی عہد کے دہانے پر بیٹھے یاس زدہ آدمی کے لیے، ساختیات و پس ساختیات اور ردتشکیل پر ان کا علمی کام معمورہ ہے نئی ادبی فکر اور نئی تہذیب کے آفاقی ویژن کا۔ ان کی تحریر آزادانہ شرکت کی پرجوش اور نشاط انگیز دعوت دیتی ہے۔ انھیں پڑھتے وقت صریحی معنی سے آگے بڑھتے ہوئے ذہن میں گونج پیدا ہوتی ہے، اور قرأت (READING) کے عمل کی خوشی میں لطف و نشاط اور لذت کی کیفیتیں ملتی ہیں۔ ان کی تحریر کے اظہاری پیکر کے بین السطور سے جو روشنی پھیلتی ہے وہ بصیرت عطا کرتی ہے۔

انھوں نے مسلسل یہ کوشش کی ہے کہ ہمہ جہت تنظیم پرور اور فرقہ پرست فکری اور فنی جمود سے نبرد آزما ہوں اور ادبی تھیوری کے مشرقی اور عالمی سیاق سے جڑ کر صحیح تخلیقیت کی پرورش کریں جو زندہ نامیاتی اور متحرک ادب کی روح ہے۔

اس کتاب میں گوپی چند نارنگ کی سعی و جستجو ہے، کشادہ نظری اور ذہنی کشادگی ہے، فکری و فنی روایات کے کارآمد نکتے ہیں اور ادبی تھیوری کے نئے تناظر کے تحت بحث کے نئے امکانات ہیں کیوں کہ ادبی منظرنامے پر تازہ ہواؤں کے دریچے یقینی طور پر کھلے ہیں۔ اور یہی اس کتاب کا جواز ہے۔

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی
مارواڑی کالج، بھاگلپور (بہار)

۱

اس بات کو کم لوگ جانتے ہیں کہ اردو میں ساختیاتی فکر سے مراد نشانیات (سیمیالوجی یا نظریۂ نشان کا علم) اور اس کے جملہ ظواہر ہیں۔ ساختیات، پس ساختیات اور رد تشکیل، نیز مارکسی ساختیات اور نئی تاریخیت اسی فکر کی مختلف فلسفیانہ جہات ہیں۔ اردو میں ان سب کو ملا کر ساختیاتی فکر کہہ دیا جاتا ہے۔ اردو میں ساختیات اور ساختیاتی تنقید کو رواج دینے والے ناقدوں میں پروفیسر گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر وزیر آغا سرِفہرست ہیں۔

ویسے ساختیات کی طرف متوجہ ہونے اور اسے فروغ دینے والوں میں پاکستان میں فہیم اعظمی، قمر جمیل، ضمیر احمد بدایونی، محمد علی صدیقی، سلیم اختر، ریاض صدیقی اور قاضی قیصرالاسلام؛ نیز ہندوستان میں نظام صدیقی، شمس الرحمٰن فاروقی، وہاب اشرفی، شارب ردولوی، ابوالکلام قاسمی، قاضی افضال حسین، شافع قدوائی اور مناظر عاشق ہرگانوی کے نام آتے ہیں۔

لیکن گوپی چند نارنگ کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے اردو میں باضابطہ طور پر ساختیات و پس ساختیات کی نظریاتی بنیادوں سے بحث کی ہے اور ساختیاتی فکر اور ادبی تنقید کے رشتے کو اجاگر کیا ہے۔ ساتھ ہی تفصیلی بحث کر کے غیر ملکی ساختیاتی ناقدوں اور نظریہ سازوں کو اردو میں متعارف کرایا ہے۔ انھوں نے پراگ کا سفر کر کے روسی فارملزم اور ساختیات کے اولین بنیاد گزاروں کے بارے میں تفصیل سے جانکاری حاصل کی اور انھیں اردو ادب میں پیش کیا۔ ان کے اوّلیات ایک دنیا نہیں کئی ہیں۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جب چیکوسلواکیہ کے سفر سے لوٹے تو میں نے ان سے تفصیلی انٹرویو لیا تھا۔ یہ انٹرویو کئی رسائل میں شائع ہوا۔ ماہنامہ "صریر" کراچی نے شائع کرتے وقت ادارتی نوٹ میں لکھا:

" مندرجہ ذیل مصاحبہ میں سوالات ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے پوچھے ہیں اور جوابات ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ہیں۔ مصاحبہ کا بیشتر حصّہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے چیکوسلواکیہ کے سفر سے متعلق ہے۔ ویسے اس میں یورپ کے دوسرے شہروں اور ٹرانس اٹلانٹک ممالک کے سفر کا بھی ذکر ہے۔ جس میں بہت سی نجی، سماجی اور سیاسی باتیں بھی ہیں اور کچھ وضعدارانہ تعریف و توصیف بھی۔ لیکن ڈاکٹر گوپی چند نارنگ گلاس نوسٹ اور اس کے نتیجہ میں معرض وجود میں آنے والی تبدیلیوں کے دوران چیکوسلواکیہ گئے تھے۔ اس لیے وہاں کے علمی اور ادبی منظر نامے کے ساتھ سیاسی اور سماجی حالات بھی بہت دلچسپ ہیں اور ان کا تعلق چیکوسلواکیہ میں ادبی ریسرکشن (RESURRECTION) سے بھی ہے۔ لسانیات اور ساختیات کے موضوع زیر بحث آئے ہیں اور سفرنامے کا حصّہ بن کر ان کی غیر رسمی موضوعی ساخت اور ہیئت انھیں زیادہ دلچسپ اور قابل فہم بنا دیتی ہے [۱]۔"

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے میرے بعض سوالات یہ تھے :

سوال : آپ اکثر باہر تشریف لے جاتے رہتے ہیں۔ پچھلے سال (۱۹۹۰ء میں) بھی مہینوں دہلی سے باہر تھے۔ اس بار بھی (۱۹۹۱ء میں) آپ چار مہینوں کے بعد لوٹے ہیں۔ آپ کا سفرِ چیکوسلواکیہ کس سلسلے میں تھا ؟

جواب : اصلاً میں سفر سے گھبراتا ہوں۔ لیکن بعض کام ایسے ہوتے ہیں کہ جن سے بچا نہیں جا سکتا۔ پچھلے سال تو میں یہیں تھا۔ بس سری نگر جا کر اعتکاف میں بیٹھ گیا۔ آج کے زمانے میں یکسوئی محال ہے۔ بہرحال، فراغتے و کتابے و گوشۂ چمنے، کچھ دیر کو بھی میسر آ جائے تو اس کو خوش بختی سمجھنا چاہیے۔ کشمیر یونی ورسٹی میں لیکچر بھی تھے۔ دونوں کام ساتھ ساتھ ہوتے رہے۔ ڈاکٹر

---

[۱] ماہنامہ "صریر" کراچی۔ جون ۱۹۹۱ء ص ۶۹

حامدی کاشمیری صاحب کی خاص عنایت کہ انھوں نے نسیم باغ کے گیسٹ ہاؤس میں ایک کمرہ میرے لیے مخصوص کرادیا تھا۔ ساختیات والی کتاب کے اوّلین ابواب جو "صریر"، "شعر و حکمت"، "اوراق"، "ماہِ نو"، "فکر و نظر"، "شب خون"، "کتاب نما" اور "آج کل" میں شائع ہوئے ہیں، وہیں لکھے گئے۔ اس سلسلے کا کچھ کام باقی تھا۔ جب چیکوسلواکیہ سے ایکسچینج پروفیسر شپ کی دعوت ملی تو میں نے موقع غنیمت جانا کیوں کہ ساختیات کا اوّلین کام پراگ ہی میں ہوا تھا اور ساختیات کے ارتقا میں پراگ کی بڑی اہمیت ہے۔ آج بھی وہاں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو ادبی تھیوری سے گہری دلچسپی رکھتے ہیں۔

س : چیکوسلواکیہ کو کسی زمانے میں یورپ کا قلب کہا جاتا تھا۔ دوسری جنگِ عظیم سے پہلے جب جواہر لال نہرو ہندوستان کی تحریک آزادی کی حمایت حاصل کرنے کے لیے یورپ کا دورہ کر رہے تھے تو بطورِ خاص چیکوسلواکیہ بھی گئے تھے۔ فکر و ادب کی دنیا میں بھی پراگ کا ذکر اکثر آتا ہے۔ پراگ ادیبوں، شاعروں، مصوّروں اور فنکاروں کا بہت بڑا مرکز ہے۔ آپ نے آج کے پراگ کو کیسا پایا؟

ج : ان چالیس پینتالیس برسوں میں چیکوسلواکیہ کو خاصا دھکا لگا ہے، اور وہ ملک جو صنعتی اعتبار سے جرمنی کا ہم پلّہ تھا، اس زمانے میں کچھ پچھڑ سا گیا ہے۔ لیکن فکر و دانش کی صدیوں سے چلی آرہی روایت آج بھی وہاں کی فضاؤں میں ہے۔ آپ کو تو معلوم ہے پراگ کافکا کا شہر رہا ہے۔ پراگ میلان کندیرا کا شہر بھی ہے، ای وان کلیما کا بھی، اور یاروُ سلاو سیفرٹ، واچلو ہاول اور جوزف سکوورِیچکی کا بھی۔ ان کا کام اور جد و جہد گہری معنویت رکھتی ہے۔

س : کیا اس سے پہلے بھی آپ پراگ گئے ہیں یا یہ پہلا سفر تھا؟

ج : پراگ میں جا چکا ہوں۔ بیس برس پہلے ۱۹۷۰ء میں۔ وسکانسن یونی ورسٹی میں اپنا دوسرا ٹرم ختم کرنے کے بعد پراگ جانا ہوا تھا۔ اورینٹل انسٹی ٹیوٹ

کے ڈاکٹر یان ماریک کی دعوت پر۔ وہاں کے رسالہ " نیو اوریئنٹ " میں میرے مضامین شائع ہو چکے تھے۔

س : اس زمانے کے پراگ اور آج کے پراگ میں آپ نے کیا فرق دیکھا ؟

ج : اب تو چیکوسلواکیہ کے زمین و آسمان بدل گئے ہیں۔ آزادی اور جمہوریت کی ایک نئی لہر ہے جس سے بچے، بوڑھے، نوجوان، عورتیں، مرد سب سرشار نظر آتے تھے۔ عجیب گہما گہمی اور کیف و مستی کا عالم تھا۔ سیاسی تبدیلی کو پراگ والوں نے 'دوسری بہار' کا نام دیا ہے۔ گویا بہار پر بہار ٹوٹی پڑتی تھی۔ پراگ یوں بھی خوبصورت شہر ہے۔ ون سسلاس اسکوئر، نیشنل میوزیم، مُس تِک، گولڈن آرچ اور اولڈ ٹاؤن اسکوئر اور کاسل کا تو کہنا ہی کیا۔ جگہ جگہ تاریخی عمارتوں کی سر بفلک برجیاں اور گنبد، گہرے فیروزی رنگ اور سنہری نقش و نگار سے جھلملاتے ہوئے شہر کے بیچوں بیچ والتوا کے سبک خرام پانیوں پر چھوٹے بڑے تاریخی پل، مجسمے ہی مجسمے، آرٹ اور فن کی نمائشیں، سرمئی پتھروں کی چمکتی ہوئی مسطح سڑکیں، سیاحوں کے ٹھٹھ کے ٹھٹھ، دھوپ کی ہلکی ہلکی کرنوں میں جسم کھولے پری زاد' چاہے اور چاہے جانے کی آرزوؤں سے پھولوں کی طرح کھلے چہرے، بدن بہ بدن، دست بدست، برق رفتار زمین دوز گاڑیاں، فٹ پاتھوں پر جرمنی، ہنگری، پولسطائی، فرانسیسی اور طرح طرح کے یورپی چہروں کی ریل پیل، زمرز لینا (آئس کریم) کھاتے اور اٹھکھیل کرتے ہوئے بچوں کے غول کے غول، جگہ جگہ پھول والوں، سگار والوں اور آرٹ کی اشیا بیچنے والوں کے گول کیوسک، نیشنل تھیٹر، میجک لنٹرنا اور دوسرے ڈراموں کے اشتہاروں کے ساتھ ساتھ صدر ہاول کی مسکراتی ہوئی شبیہ۔ کہیں کہیں اسٹالن کا مرجھایا ہوا چہرہ، سیوک فورم کے قدآدم اشتہارات، انتخابات کا شور و غوغا، باجے تاشے، انسانی آزادی اور جمہوریت کے شکستہ آئینوں کو جوڑنے کی حوصلہ مندانہ کوششیں، غرضیکہ ایسی گہما گہمی تھی کہ دیکھتے بنتا تھا۔

عجیب اتفاق ہے کہ چھ سات ماہ کی برف باری اور یخ بستگی کے بعد جب دھرتی سینہ کھولتی ہے اور خورشید کی شعاعیں اس کے بدن کو چومتی ہیں تو دھرتی کا دامن رنگارنگ پھولوں سے ڈھک جاتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے گویا کائنات کا سارا حُسن ایک ساتھ پھٹ پڑا ہو۔ یہی معاملہ انسان کی آزادی کی تڑپ کا ہے۔ اسے لاکھ دبایئے، یہ جذبہ جبر کے ہزاروں حیلوں کے باوجود ظلم و استبداد کا سینہ چیر کر کلی کی طرح سر اٹھا ہی لیتا ہے۔ ۱۹۷۰ء میں جب میں وہاں تھا مجھے یاد ہے ہم رائل کاسل کا عجائب گھر دیکھنے کے لیے پراگ کی سب سے اونچی پہاڑی پر تھے۔ اور نیچے دریا کے کنارے سونے کے کلس جگمگا رہے تھے اور چارلس کے بُت منجمد پھولوں کے خوشے پکڑے دریا کے پانیوں میں اپنی اداس شبیہیں دیکھ رہے تھے تو کاسل کے وسیع آنگن میں مارچ کرتے ہوئے فوجی بوٹوں کی گونج نے سب کو چونکا دیا تھا۔ ۱۹۶۸ء میں چیکوسلواکیہ نے انگڑائی لینے کی کوشش کی تھی کہ اسے کچل دیا گیا۔ جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کی دار و گیر کے بعد غالبؔ نے ایک خط میں ہرگوپال تفتہؔ کو لکھا تھا" یہاں کا حال سن لیا کرتے ہو۔ اگر جیتے رہے اور ملنا نصیب ہوا تو کہا جائے گا ورنہ قصہ مختصر قصہ تمام ہوا۔ لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں۔" فوجی بوٹوں کی زپ زپ، ٹینکوں کی گڑگڑاہٹ اور سراسیمگی کے اس ماحول میں یان ماریک اور ان کی بیگم سار یلا بھی کہہ سکیں تو بس اتنا " آپ تو جانتے ہیں بڑا بھائی مارچ کر رہا ہے!"

س : ادھر چیکوسلواکیہ میں تو سیاسی تبدیلی پرامن ہوئی ہے۔ رومانیہ والی خوں ریزی تو شاید وہاں نہیں ہوئی۔ کیا سیاسی تبدیلی کے دوران آپ وہاں تھے؟

ج : سیاسی تبدیلی تو چھ سات ماہ پہلے نومبر میں ہو گئی تھی۔ چیک لوگوں نے اسے 'مخملیں انقلاب' کا نام دیا ہے۔ کیوں کہ تبدیلی خوں ریزی سے نہیں ہوئی خود اسمبلی نے کیئر ٹیکر حکومت بنادی۔ عام انتخابات البتہ میرے سامنے ہوئے۔

ایسا منظر میں نے کہیں نہیں دیکھا۔ اگرچہ متعدد پارٹیوں میں معرکہ آرائی تھی۔ بعض پارٹیاں مذہبی بھی تھیں بعض غیر مذہبی، بعض پرانے کمیونسٹ نظام کے حق میں بعض اس سے بیزار، لیکن کیا مجال کہ کہیں کوئی ہنگامہ آرائی یا بد مزگی پیدا ہوئی ہو۔ ون سسلاس اسکوئر پر، ٹاؤن ہال اور دوسری قومی جگہوں پر، خاص خاص بازاروں، چوکوں، چورستوں، یونی ورسٹی، قومی تھیٹر، چھوٹی بڑی گلیوں میں جگہ جگہ بوتھ بنے ہوئے تھے۔ اشتہارات بٹ رہے تھے، جھنڈیاں پوسٹر، بینر آویزاں تھے۔ امیدواروں کی قد آدم شبیہیں لگی ہوئی تھیں۔ کارکن لٹریچر تقسیم کر رہے تھے۔ بینڈ بج رہا تھا اور لوگ اپنے اپنے امیدواروں کا 'گن گان' کرتے پھر رہے تھے۔ کبھی کبھی لڑکے لڑکیوں کے غول کے غول آتے، نیلی اسکرٹ اور پھولدار لیس سے سجے سفید لباس پہنے، جو ان لڑکیوں کا خاص لباس ہے، یہ لوگ بینڈ کے گرد دائرہ بناتے، دھن بجنا شروع ہوتی، دست افشاں اور پاکوباں سب مل کر رقص کرتے اور قومی گانے گاتے۔ کارکن اپنے اپنے امیدواروں کے نعرے اور طغرے ڈاٹے آنے والی جمہوریت کی چمک آنکھوں میں سجائے سرشار نظر آتے تھے۔ سوک فورم جس نے انسانی حقوق کی بحالی اور آزادی کے نام پر الیکشن جیتا کئی دوسری چھوٹی پارٹیوں کا مجموعہ ہے جو سب شخصی آزادی اور جمہوریت کے پروگرام پر متفق ہیں۔ ان میں اکثریت پرانے سوشلسٹوں کی ہے جنھوں نے روسی تسلط کے خلاف بغاوت کی ہے۔ ایسے لوگوں میں بہت بڑی تعداد دانشوروں، پروفیسروں، شاعروں، آرٹسٹوں اور ادیبوں کی ہے۔ صدر ہاول خود ایک ڈرامہ نگار ہیں جن کو نہایت احترام و محبت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ ان کی زندگی کا بڑا حصہ جیل میں گزرا۔ جہاں ان سے ٹرکوں میں بھاری سامان لادنے والے مزدور کا کام لیا جاتا تھا۔ نومبر میں سیاسی تبدیلی سے پہلے بڑے پیمانے پر طلبہ کی شورش ہوئی جس میں

عوام بھی شریک ہو گئے۔ دیکھتے دیکھتے اس تحریک نے اتنی شدت اختیار کی کہ حکام کو جھکنا پڑا اور قومی اسمبلی نے کثرت رائے سے تبدیلی کے حق میں فیصلہ دے دیا اور نگراں حکومت بناکر اس کو حکم دیا کہ چھ ماہ کے اندر ملک میں عام انتخاب کرا کے نئی سرکار بنائی جائے جو نئے آئین کو نافذ کر سکتی ہے۔ نگراں حکومت کی ذمہ داری چیکوسلواکیہ کی محبوب شخصیت واچلو ہاول کو سونپی گئی جو بنیادی طور پر ایک ادیب، دانشور اور ڈرامہ نویس ہیں اور جن کے ڈرامے "دی گارڈن پارٹی" اور "آڈی اینس" کئی زبانوں میں ترجمہ ہو چکے ہیں اور کئی ملکوں میں دکھائے جا چکے ہیں۔ ان کے جیل سے لکھے ہوئے خطوط بھی اپنے اظہار و اسلوب کے لیے مشہور ہیں۔

س : کیا پراگ کی ادبی فضا میں بھی کوئی تبدیلی آئی ہے۔ وہاں کی ادبی زندگی کے بارے میں بھی کچھ بتایئے۔ زبان تو چیک ہوگی یا انگریزی اور دوسری زبانوں کا چلن بھی ہے؟

ج : انگریزی سے زیادہ جرمنی اور فرانسیسی کا چلن ہے۔ لیکن عام استعمال کی زبان چیک ہے۔ چیک ثقافت کا سب سے نمایاں پہلو ادب اور آرٹ ہے، ڈرامہ، تھیئٹر، فلم یوں تو سب پر توجہ ہے، لیکن غیر معمولی بات یہ ہے کہ ادب کو بہت اہمیت دی جاتی ہے اور لکھنے پڑھنے والوں کا ہر سطح پر احترام کیا جاتا ہے۔ روسی قبضے کے بعد جب اسٹالن ازم کا دور شروع ہوا تو سب سے پہلے اسی طبقے کی کمر توڑی گئی اور سب سے زیادہ دباؤ لکھنے پڑھنے والوں پر ڈالا گیا۔ موجودہ سیاسی تبدیلی اور جمہوریت کی بحالی تو بہر حال 'دوسری بہار' ہے۔ ہر طرف کتابوں کی ریل پیل ہے۔ جگہ جگہ کتابوں کی دکانیں ہیں جو لوگوں سے لبالب نظر آتی ہیں، سڑکوں پر، پگڈنڈیوں پر، چارلس پُل پر ہر طرف کتابیں فروخت ہو رہی ہیں۔ کتاب کو چیک میں KNIHA کہتے ہیں، جگہ جگہ KNIH KUPECTVI کے بورڈ چمکتے ہوئے نظر آتے ہیں اور تباک (TABAK)

یعنی سگار تمباکو کی دکانوں پر بھی تمباکو سگریٹ سے زیادہ کتابیں بکتی ہیں۔ اخباروں رسالوں، میگزینوں NOVINY کے اسٹینڈ الگ ہیں۔ سڑکوں کے کنارے 'کیوسک' بنے ہوئے ہیں، اخبار فروشوں کے اور پھول والوں کے جنھیں KVETINARSTVI کہتے ہیں۔ چیک لوگوں کو مطالعے کے معاملے میں 'حریص' کہا جاتا ہے۔ اوسطاً ہر شخص مہینے میں چار پانچ کتابیں ضرور پڑھتا ہے۔ اردو والوں کی طرح مانگے تانگے کی نہیں، باقاعدہ خرید کر پڑھتا ہے۔ ایسے سماج میں ادب کا جو رول ہو سکتا ہے آپ اس کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ ادبی روایت چیکوسلواکیہ کی مرکزی کلچرل روایت ہے۔ موجودہ صدر ہاول تو خود ڈرامہ نویس ہیں جو آزادی کی تحریک میں بنفس نفیس شریک رہے ہیں۔ تبدیلی تو گلاسنوسٹ ہی سے شروع ہو گئی تھی۔ اب تو ہر طرف تازہ ہوا چل رہی ہے۔ ہزاروں کتابیں جو چالیس سالہ زمانۂ کنٹرول میں ممنوع قرار دے دی گئی تھیں، ان سے پابندی ہٹالی گئی ہے۔ ایسی کتابیں دھڑا دھڑ چھپ رہی ہیں اور لوگ ان کو خریدنے کے لیے باقاعدہ لائن میں لگ کر اپنی باری کا انتظار کرتے ہیں۔

چیک سوسائٹی میں ادب کی ثقافتی مرکزیت ہی کا فیضان ہے کہ اس چھوٹے سے ملک نے کیسے کیسے جیّد ادیب پیدا کیے ہیں۔ کافکا، میلان کندیرا، واچلو ہاول، ہرابل، ایوان کلیما، یاروَ سلاوَ سیفرٹ، جوزف سکوورییکی، اور کتنے ہی دوسرے۔ چالیس سالہ غلبے کے زمانے میں مابعد کافکا ادیب نہ صرف استبداد کا شکار ہوئے اور ان پر ظلم ڈھائے گئے، بلکہ اپنے وطن میں بے وطن ہو گئے، یا پھر جلاوطنی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوئے جس کی سب سے نمایاں مثال میلان کندیرا ہے۔ خوف اور دہشت کے اس زمانے میں بھی لکھنے والے برابر لکھتے رہے اور چیک دانشوری کی روایت کو زندہ رکھنے کا ہر ممکن جتن کرتے رہے۔ اگرچہ ٹراٹسکی کے لفظوں میں یہ نظام 'ایسی مشین تھا جو غلط فیصلہ کر ہی نہیں سکتی تھی':

'A MACHINE FOR TAKING INFALLIBLE DECISIONS'

تاہم اسی نے ادب سے اس کی وہ آزادی چھین لی جو نہ ہو تو ادب کا سانس گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ جبر و استبداد کے اس دور میں ادیبوں نے اپنا جہاد کس طرح جاری رکھا۔ ہاول جو اس وقت چیکوسلواکیہ کا صدر ہے، اپنے حریت پسند ڈراموں کی وجہ سے مسلسل جیل میں رہا، اور اس کا کام بیئر کے بھاری بیرلوں کو ٹرکوں میں لادنا تھا۔ کلیما ایک ہسپتال میں مریضوں کا میلا اٹھانے پر مامور تھا۔ کندیرا اور سکوورسکی چوں کر ان حالات کی تاب نہ لا سکے، پراگ چھوڑنے پر مجبور ہوئے۔ ٹوپول ایک ریستوران میں ویٹر تھا، کافکا کے 'دی ٹرائیل' پر درس دیتا تھا۔ اسی طرح ارسطویات کا ماہر پاتچکا گیارہ برس تک چوکیداری کرتا رہا۔ یہی حال جیری گروسا کا تھا۔ وٹگنسٹائن پر جس کی کتاب شاہکار کا درجہ رکھتی ہے، اسے مدتوں کوئلے کی کان میں کام کرنا پڑا۔ لیکن شداید اور پابندیوں کے باوجود ان میں سے کسی کا بھی جذبۂ حریت ٹھنڈا نہیں پڑا اور خفیہ طریقے پر 'زیرِ زمیں' نکلنے والے رسالوں بالخصوص "ستریدنی یوروپا" میں یہ لوگ برابر لکھتے رہے تاکہ دوسروں کو بتا سکیں کہ اندرونِ ملک 'اجتماعیت' کے نام پر آزادی کا کس طرح گلا گھونٹا جا رہا ہے۔ 'سماجی حقیقت نگاری' کے تصور کے تحت غیر ملکی غلبے کے ڈھنڈورچی پیدا کیے گئے۔ حقیقتاً یہ ادب کے نام پر P.R. کا کام تھا جو آج سارے کا سارا کوڑا ہو چکا ہے۔ یہ چیک ادبی روایت کی ثقافتی جڑوں کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ زیادہ تر ادیب نہ تو ظلم کے آگے جھکے نہ خاموش کیے جا سکے اور نہ انھوں نے کوئی سمجھوتہ کیا، اور اس دوران برابر ایسا ادب تخلیق کرتے رہے جو بین السطور آزادی اور وطنیت کا پیغام دیتا رہا۔ وہ ادب جس میں معنی سے پرے دوسرے معنی ہوتے ہیں اور جابر سے جابر حکمراں بھی جس کی گرفت نہیں کر سکتا۔ آج میلان کندیرا کی

THE JOKE, THE BOOK OF LAUGHTER AND FORGETTING

سکوورِیچکی کی ، انجینیئر آف ہیومن سولز ، ای وان کلیما کی MY FIRST LOVE اور LOVE AND GARBAGE اور ان کے علاوہ لاطینی امریکی ناول نگار مارکیوز کی ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE کی لاکھوں کاپیاں فروخت ہو رہی ہیں اور گھر گھر پڑھی جا رہی ہیں۔ عام کتاب دس ہزار شائع ہوتی ہے۔ لیکن کندیرا، کلیما، مارکیوز جیسے مصنفین کی کتابوں کے ایڈیشن ایک لاکھ ڈیڑھ لاکھ کاپیوں سے کم نہیں چھپتے۔ اور آبادی؟ چیک بولنے والے نوملین (ایک کروڑ سے بھی کم) اور سلوواک بولنے والے پانچ ملین (یعنی نصف کروڑ)۔

س : کیا پراگ میں اردو تعلیم کا باقاعدہ انتظام ہے؟ ہندوستان کی دوسری زبانیں بھی پڑھائی جاتی ہیں؟ یہ بھی بتائیں کہ کیا آپ کا کام اورینٹل انسٹی ٹیوٹ سے وابستہ تھا؟

ج : میرا کام اورینٹل انسٹی ٹیوٹ سے متعلق بھی تھا اور چارلس یونی ورسٹی کی فیکلٹی آف فلاسفی سے بھی جس میں علاوہ دوسرے علوم انسانیہ کے سنسکرت، تمل، بنگالی، ہندی اور اردو زبانیں بھی پڑھائی جاتی ہیں، جب کہ اورینٹل انسٹی ٹیوٹ میں باقاعدہ تعلیم کے شعبے نہیں، صرف ریسرچ کا کام ہوتا ہے اور جو بھی پروفیسر اور فیلو وہاں ملازم ہیں، اپنے اپنے ریسرچ کے کام میں مصروف رہتے ہیں، اور اپنی دلچسپی کے موضوعات پر مقالے اور کتابیں شائع کرتے ہیں۔ یہاں پچاس سے زیادہ اسکالر کام کرتے ہیں جن میں اردو کے ڈاکٹر یان ماریک بھی ہیں جو کئی مرتبہ ہندوستان پاکستان آچکے ہیں۔ فارسی اور اردو پر ان کی اچھی نظر ہے۔ انھوں نے اردو کے کئی کلاسیک شاہکاروں کا چیک زبان میں ترجمہ کیا ہے اور اردو ادب کی تاریخ بھی وہاں کے طلبہ کے لیے لکھی ہے۔ اس کے علاوہ غالبؔ، اقبالؔ، میرامن، پریم چند، فیض احمد فیض کے تراجم بھی کیے ہیں۔ جدید اردو شاعری اور جدید اردو افسانے سے بھی یان ماریک نے وہاں کے لوگوں کو روشناس کرایا ہے۔ اورینٹل انسٹی ٹیوٹ اور چارلس یونی ورسٹی

دونوں جگہ میرے لیکچر ہوئے ۔ پارس یونی ورسٹی میں ہندوستانی زبانوں اور افریقی زبانوں کا شعبہ ساتھ ساتھ ہے ۔ سنسکرت اور تمل کے عالم پروفیسر واچیک اس کے صدر ہیں ۔ ڈاکٹر سائیکل ہندی پڑھاتے ہیں ۔ اردو کے لیے ڈاکٹر یان ماریک یہاں مدد کرتے ہیں ۔ پراگ میں ہندوستانی زبانوں کے علاوہ عربی، فارسی، ترکی، سواہیلی، سوڈانی، کردی وغیرہ زبانیں بھی پڑھائی جاتی ہیں۔ یہاں ڈاکٹر ہروشکا (ماہر میسوپٹومیہ)، ڈاکٹر ہروبیک (ماہر اسلامیات)، ڈاکٹر مینڈل (عربی مطالعات)، ڈاکٹر بیچکا (برما مطالعات)، ڈاکٹر مارکوا (ہندی، ہندوستانی))، ڈاکٹر کراسا (تاریخ ہند)، ڈاکٹر میلی نووا (عبرانی مطالعات) اور بعض دوسرے ماہرین سے ملاقات رہی۔

س : شروع میں آپ نے ساختیات کے بنیادگزاروں کا ذکر کیا تھا، اس سلسلے میں پراگ میں کن شخصیتوں سے آپ کی ملاقات ہوئی ؟ ساختیات کے بارے میں وہاں کیا کام ہوا ؟

ج : ساختیات سے متاثر ادبی تنقید کے اولین نقوش روسی ہیئت پسندوں کے یہاں ملتے ہیں جن کا زمانہ ۱۹۱۵ء سے ۳۳ - ۱۹۳۲ء تک کا ہے ۔ اس زمانے میں اس تحریک کو دبا دیا گیا ۔ لیکن اس کے بعض مصنفین ماسکو سے پراگ آئے اور برسوں انھوں نے یہاں کام کیا اور پراگ اسکول آف لنگوئسٹکس کی بنیاد ڈالی ۔ ان میں رومن جیکب سن اور رینے ویلک خاص تھے جنھوں نے بعد میں بہت شہرت پائی ۔ اولین روسی ہیئت پسندوں میں بورس آئخن بام، وکٹر شکلووسکی، بورس توماشیوسکی، یوری تینیانوف، میخائل باختن اور مکاروسکی نے نہایت اہم کام کیا جسے اس زمانے میں نظر انداز کیا گیا ۔ انھوں نے ادب کی ادبیت یا شعریت کی بحثیں اٹھائیں اور ان وسائل اور اطوار کے تعین کی اساسی سعی کی جن کی بدولت ادب، ادب بنتا ہے ۔ چھٹی ساتویں دہائی میں جب ساختیات نے زور پکڑا تو روسی ہیئت پسندوں کی بھی از سرِ نو بازیافت ہوئی

اور ان کے کارناموں کو پہچانا گیا اور ان کی بنیادی کتابیں فرانسیسی اور انگریزی میں ترجمہ ہوئیں۔ فکشن کی شعریات پر ان مصنفین کا کام قابل قدر ہے اور بالعموم اس کا اعتراف کیا جاتا ہے کہ ان سے بہتر کام آج تک نہیں کیا گیا۔ روسی ہیئت پسندوں کی اہمیت اور ان کی خدمات کا تفصیلی ذکر میں نے اپنے مضمون " روسی ہیئت پسندی " میں کیا ہے جو رسالہ " اوراق " (سرگودھا) کے خاص نمبر جون ۱۹۹۰ء میں شائع ہو چکا ہے۔ یہ مضمون ساختیات اور پس ساختیات پر میری زیر تحریر کتاب کا ایک باب ہے۔ پراگ میں اوّلین ساختیاتی فکر کے بارے میں میری گفتگو جن لوگوں سے ہوئی، ان میں ڈاکٹر میلان لشکا اب انسٹی ٹیوٹ آف چیک لینگویج میں ہیں۔ پروفیسر ولادمیر سکالک چا اور پروفیسر وال نیش اب بھی سرگرم ہیں۔ لنگوسٹک سوسائٹی کی ماریہ پتہر نووا سے بھی ملاقات ہوئی۔ پروفیسر چرولنسکا چیک ادبیات کے پروفیسر ہیں۔ انھیں مکاروو سکی کی شاگردی کا فخر حاصل ہے۔ پروفیسر پیٹر سگال کمپیوٹر اور طبیعیات کے ماہر ہیں اور فیکلٹی ریاضی میں ہیں۔ ان سب سے دلچسپ گفتگو رہی۔

س : آپ ہمیشہ نئی زمینوں کی کھوج میں رہتے ہیں۔ ساختیات و پس ساختیات پر آپ کے نئے مضامین ہمارے لیے ایک چیلنج کا درجہ رکھتے ہیں۔ بہت سی باتیں ایسی بھی ہیں کہ آسانی سے سمجھ میں نہیں آتیں۔ نئے تصورات کے قائم ہونے میں وقت لگے گا۔ اس کا اچھا بُرا بھی بعد میں طے ہوگا۔ لیکن یہ ایک مجتہدانہ کوشش ہے۔ ان تحریروں سے اردو میں نئی بحثیں قائم ہو رہی ہیں۔ ہندوستان، پاکستان دونوں جگہ آپ نے ایک نئی لہر پیدا کر دی ہے۔ اچھا، یہ بتائیے، ساختیاتی فکر دوسرے ادبی نظریوں سے کس اعتبار سے الگ ہے؟

ج : ساختیات و پس ساختیات ایک مشکل موضوع ہے ــ

بس بیابانِ خطرناک سے اپنا ہے گزر
مصحفی قافلے اس راہ سے کم گزرے ہیں

اسے سہل بنا کر مختصراً بیان کرنا اور بھی مشکل ہے۔ سامنے کی دو تین باتیں عرض کیے دیتا ہوں ـــ ساختیاتی فکر کئی اعتبار سے ایک انقلابی موقف ہے۔ پچھلے تیس برسوں میں اس نے فکرِ انسانی کے بہت سے شعبوں کو متاثر کیا ہے اس لیے کہ ساختیاتی فکر صرف ادب کا مسئلہ نہیں بلکہ پوری انسانی کارکردگی کا مسئلہ ہے، یعنی ذہنِ انسانی حقیقت کا ادراک کیوں کر کرتا ہے۔ چیزوں کی حقیقت کو کس طرح انگیز کرتا ہے اور تمام ذہنی سرگرمی کن بنیادوں پر قائم ہے۔ چونکہ ادب بھی ذہنی سرگرمی بلکہ خاص ذہنی سرگرمی ہے، اس لیے ادب ساختیاتی فکر کا خاص موضوع ہے۔ پہلی بات یہ ہے کہ ساختیات اور پس ساختیات دونوں فلسفۂ نشانیات بالخصوص سوسیئر کی فکر سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس کی بصیرت نے انسان اور اشیا کے رشتے کی نوعیت ہی بدل دی۔ یعنی یہ کہ لسان اشیا کی فہرستِ تسمیہ سے عبارت نہیں بلکہ ان رشتوں سے عبارت ہے جن کی بدولت اشیا کا تصور ہمارے شعور میں قائم ہوتا ہے، یعنی حقیقت ہرگز وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے بلکہ حقیقت فقط اسی حد تک ہے جس حد تک ہمارا شعورِ لسان حقیقت کو انگیز کرتا ہے، یعنی حقیقت زبان کی رو سے، زبان کے اندر، اور زبان کے توسط سے قائم ہوتی ہے، اور حقیقت کا ہمارا شعور بھی اسی سے ہے: اس سے باہر حقیقت جو کچھ بھی ہے ہمارے دائرۂ ادراک کا حصہ نہیں۔
ساختیات کے مباحث کا اطلاق ادب پر کیا جاتا ہے تو ان کے مضمرات بہت گہرے اور بسیط ہیں اور ان کو سہل کر کے مختصراً پیش کرنا گویا ان کا خون کرنا ہے۔ ساخت کا تصور بھی متحرک آشنا یعنی DYNAMIC تصور ہے، سرِ دست میری کوشش یہ ہے کہ لوگ نئی ادبی تھیوری کو اور اس کے مضمرات کو سمجھیں۔ ادھر میں نے جتنا کام کیا ہے ساختیاتی ادبی نظریے پر اور اس

کی تحرک آشنا شکلوں پر کیا ہے۔ لوگ فوری نتائج اخذ کرنا چاہتے ہیں یا اچھے بُرے پر رائے قائم کرنا چاہتے ہیں، میرا معروضہ ہے کہ پہلے نظریے کو اور اس کی بنیادوں کو سمجھ لیجیے۔ یہ فوری نتائج کا فلسفہ نہیں ہے بلکہ زبان اور معنی اور ادب کی نوعیت اور ماہیت کی آگہی کا فلسفہ ہے۔ ادبی معاملوں میں اشتہاریت اور تجارتی ذہنیت نے اتنا نقصان پہنچایا ہے کہ لوگ فوری افادے کا مطالبہ کرتے ہیں، یا غلط تاویلیں کرتے ہیں۔ ادھر ایسا بہت کچھ کہا اور لکھا گیا ہے جس کا اصل نظریے سے کوئی تعلق نہیں۔ اسی طرح کی ادھ کچری ایجادِ بندہ گفتگو سے دانشورانہ مسائل کو نقصان پہنچتا ہے۔ کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو بغیر جانے یا سوچے رائے زنی کرتے ہیں اور اپنی لاعلمی اور جہالت پر اکڑتے بھی ہیں۔ اپنے کام کے سلسلے میں مجھے دونوں طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ اس وقت میری سعی و جستجو یہ ہے کہ نئی ادبی تھیوری کے مبادیات اردو کی فکری روایت میں قائم ہو جائیں تو پھر نئے مباحث کو صحیح سمت و رفتار ملے گی۔ یوں میں کئی برسوں سے نئی تھیوری کا مطالعہ کر رہا تھا۔ اس پر لکھنا ۱۹۸۷ - ۱۹۸۸ء سے شروع کیا جب کئی ماہ سری نگر میں بند ہو کر بیٹھ گیا۔

اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ ساختیات کوئی حکم نامہ یا فارمولا یا ضابطہ نہیں ہے۔ یہ کوئی لیک نہیں دیتی۔ کوئی ساختیاتی پارٹیاں یا حکومتیں کہیں قائم نہیں ہوئی ہیں۔ ساختیات کے نام پر کوئی مار دھاڑ بھی نہیں ہوئی، کسی کا حقہ پانی بند نہیں ہوا۔ یہ سوچنے کا ایک طریقہ، متن کی قرأت کا ایک انداز یا زیادہ سے زیادہ ذات، زندگی، زبان اور معنی کا فلسفہ ہے جس نے ادب کی نوعیت اور ماہیت کے بارے میں اب تک چلے آرہے سوچنے کے انداز کو بدل دیا ہے۔ البتہ اس کے سیاسی مضمرات ہیں۔ یہ چونکہ انحراف، انقطاع اور اجتہاد کا فلسفہ ہے، یہ بائیں بازو کے ساتھ ہو سکتا ہے، لیکن روایتی، سکہ بند یا ادعائیت شعار فکر کے ساتھ نہیں۔ ساختیاتی مفکرین میں یہ بات مشترک

ہے کہ وہ بورژوا طرز فکر، بورژوا کلچر، بورژوا اندازِ نقد غرضیکہ بورژوائیت کی ہر شکل کے شدید طور پر خلاف ہیں، اس لیے کہ بورژوائیت جاگیردارانہ نیز سرمایہ دارانہ فکر کی خاص تشکیل (CONSTRUCT) 'موضوعیت' پر قائم ہے، اور ساختیات، نے 'موضوعیت' کو تہس نہس کر دیا ہے۔

مزید یہ کہ معنی کا مرکز چوں کہ تفریقیت پر مبنی رشتوں کا نظام ہے نہ کہ انسان کا ذہن یا ماورائے انسان کوئی چیز، اس لیے معنی بے مرکز ہے اور جب معنی بے مرکز ہے تو موضوعیت قائم ہی نہیں ہو سکتی۔ پس ساختیات کی وہ شاخ جو 'ردتشکیل' (DECONSTRUCTION) کہلاتی ہے اور جس کی نظریہ سازی کے لیے ژاک دریدا شہرت رکھتا ہے، باغیانہ فکری روش اسی لیے ہے کہ وہ موضوعیت یا ماورائیت کے منصب کو رد کرتے ہوئے معنی کو اپنے مرکز سے بے دخل کرتی ہے۔ ردتشکیل گویا قرأت کا ایسا طریق کار ہے جو سامنے کے یا بورژوازی کے 'مروجہ' یا متعینہ معنی کو رد کرتا ہے اور اس معنی کو بروئے کار لاتا ہے جو دبا ہوا ہے یا پس پشت ڈال دیا گیا ہے یا جسے جبر اور استحصال کی قوتوں نے اقتدار کے کھیل میں عمداً نظر انداز کر دیا۔ اس باغیانہ نقطۂ نظر کا ادبی تنقید پر بالخصوص اثر پڑا ہے کیوں کہ رومانی نقطۂ نظر جو مصنف کی ذات پر زور دیتا تھا، اسے تو نئی تنقید نے رد کر دیا تھا یہ کہہ کر کہ فن پارہ خود مکتفی ہے۔ ساختیات اور مظہریت کی رو سے قاری یا نقاد متن کو 'موجود' بناتا ہے، متن میں معنی بالقوۃ موجود ہے۔ قاری اس کو اخذ کرتا ہے۔ مزید یہ کہ معنی کا واحد حکم مصنف نہیں ہے، اس لیے فن پارہ نہ خود مختار ہے نہ خودکفیل کیوں کہ قرأت کا عمل خلا میں نہیں بلکہ لسان اور ثقافت کی رو سے ہوتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو پس ساختیاتی فکر نہ صرف قرأت کے تفاعل اور قاری کی واپسی پر زور دیتی ہے بلکہ ادب کے مسائل کو ثقافت، سماج اور تاریخ کے اندر بھی لے آتی ہے، لیکن تاریخ کا ردتشکیلی تصور کوئی سادہ فکری تصور نہیں۔ یہ باختن سے

فوکو تک کئی جہات رکھتا ہے اور نئی تاریخیت اسی سے فائدہ اٹھارہی ہے لیکن نئی تاریخیت ہیگل کے نظریۂ لازمیت کو رد کرتی ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے مصاحبہ ہیں اور بھی سوالات تھے لیکن ان سے یہاں صرفِ نظر کیا جاتا ہے۔

اردو میں ساختیات فہمی اور ساختیاتی تنقید پر چند ہی ناقد متوجہ ہوئے ہیں اس کے باوجود اولیت کے کئی دعوے دار نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں، میں نے پروفیسر گوپی چند نارنگ سے ایک الگ موقعے پر بنیادی سوال کیا جس کا جواب انھوں نے تفصیل سے دیا ہے۔ میرا سوال تھا کہ اردو میں ساختیات کے تعرف کا خاصا شور ہے اور کئی لوگ اس کا سہرا اپنے سر باندھتے ہیں۔ آپ سے صحیح صورتِ حال معلوم کرنا چاہتا ہوں۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے جواب دیتے ہوئے کہا کہ پہلا انٹرویو[1] آپ نے مجھ ہی سے کیا تھا، لیکن اس میں آپ کو میری طرف سے کوئی دعویٰ نہیں ملے گا۔ میری مجبوری کہ میں اس طرح کی گفتگو مناسب نہیں سمجھتا۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ ع

سوال سارے غلط تھے جواب کیا دیتے

لیکن یہ گفتگو قبل از وقت ہے۔ کیوں کہ 'کے آمدی و کے پیر شدی' ابھی اردو میں ساختیات کو دن ہی کتنے ہوئے ہیں۔ کوئی دعویٰ کرتا ہے تو کرنے دیجیے۔ سبھی دعویٰ کرتے ہیں تو بھی کرنے دیجیے۔ اور یہ بھی ہے کہ کوئی نیا ڈسکورس اکیلے کسی سے قائم نہیں ہوجایا کرتا۔ ہوسکتا ہے کہ سب سے دیریاب میں ہی ہوں۔ اس لیے کہ لسانیات کا طالب علم ہوں۔ یہ اور بات کہ زیادہ لوگ نہیں جانتے کہ جدید لسانیات دراصل "ساختیاتی لسانیات" ہے۔ یہ چوں کہ واضح بات ہے اس لیے ساختیاتی کا لفظ

---

[1] (الف) ماہنامہ "دریافت" کراچی۔ اپریل ۱۹۹۲ء۔ "سخنے چند در ساختیات" : گوپی چند نارنگ

(ب) ماہنامہ "صریر" کراچی۔ نومبر ۱۹۹۲ء۔ "سخنے چند در ساختیات" ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

بالعموم لسانیات کے ساتھ لکھا نہیں جاتا۔ خاکسار کے یہاں لسانیات سے اسلوبیات اور اسلوبیات سے ساختیات اور ساختیات سے نئی ادبی تھیوری تک کے ذہنی سفر کی کڑیاں فطری طور پر ملی ہوئی ہیں۔ یہ سفر میں نے ایک جست میں طے نہیں کیا، اس کی پشت پر میری تیس بتیس برس کی ذہنی ریاضت ہے۔ اس کے باوجود میں دعویٰ کرتے ہوئے ڈرتا ہوں۔ علم کے واجبات اتنے شدید ہیں کہ جتنا کام ہو جاتا ہے، خیال ہوتا ہے کہ کچھ بھی نہیں ہوا۔ جتنا جانتے ہیں، معلوم ہوتا ہے ابھی بہت جاننا باقی ہے۔ دعویٰ کرنے والے بھی دوست ہیں اور میں ان کا قدردان بھی ہوں۔ لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ ہے کہ اگر ۱۹۷۶ء میں اردو میں ساختیات کا "تعارف" ہو چکا تھا تو کیا وجہ ہے کہ کوئی نیا ڈسکورس قائم نہیں ہوا؟ کوئی بحث قائم کیوں نہیں ہوئی؟ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ ساختیات کا تعارف کرانے والے فلسفۂ نشانیات کو پوری طرح سمجھتے ہی نہیں تھے یا مبادیات پر ان کی گرفت ہی نہیں تھی۔ چناں چہ قطع نظر اس کے کہ ان کی نیت اچھی تھی، اور انھوں نے اتنی توجہ نظریے کے تعارف پر نہیں کی جتنی توجہ اس کے رد پر کی۔ اور رد کیوں کیا۔ اس کی وجہ بھی اہلِ نظر جانتے ہیں (اس لیے کہ اس وقت عام فضا یہی تھی اور بائیں بازو کے قدامت پسند حلقے جو "مقتدر" بھی تھے یعنی بائیں بازو کا اسٹبلشمنٹ نئے فکری نظریے سے خطرہ محسوس کر رہا تھا)۔ "صریر" کراچی کے صفحات شاہد ہیں کہ اردو میں ساختیاتی ادبی ڈسکورس ۱۹۸۹ء میں کیسے قائم ہوا، کیوں قائم ہوا، کس کے لیکچرز اور مضامین سے ہوا اور نیا فکری مکالمہ کس کس نے قائم کیا (اور یہ سلسلہ اب متعدد رسائل میں بشمول "صریر" اور "دریافت" جاری ہے)۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ اگر ساختیاتی نظریے کا تعارف قرار واقعی ۱۹۷۶ء میں ہو چکا تھا تو دوسروں کو ۱۹۸۷۔۱۹۸۸ء سے از سرِ نو لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ یوں تو لسانیات کے ساتھ ساختیات تیس[۳۰] بتیس[۳۲] برسوں سے میرے ذہن و شعور کا حصّہ ہے۔ لیکن ۱۹۸۷۔۱۹۸۸ء میں جب میں نے باقاعدہ نظریے پر لکھنا شروع کیا تو اپنے پہلے مضمون (ماہِ نو، لاہور) کے پہلے

پیراگراف میں اعتراف کیا کہ بعض احباب نے اگرچہ ساختیات پر لکھا ہے، لیکن حقیقت یہی ہے کہ " تھیوری کا تعارف " ہنوز نہیں ہوا ہے، اس لیے تھیوری پر لکھنے کی ضرورت ہے۔ اس وقت بھی صورت حال یہ ہے کہ میں اگرچہ چار برس سے تھیوری، اور اُس کی مختلف جہات (سوسیئری لسانیات، پس ساختیات، مظہریت، تفہیمیت، ردتشکیل، قاری اساس تنقید وغیرہ) پر مسلسل لکھ رہا ہوں اور بارہ چودہ مضامین نکل بھی چکے ہیں۔ (پاکستان میں صریر، اوراق، نقوش، دریافت، اور ہندوستان میں شعر و حکمت، شب خون، فکر و نظر، کتاب نما، جواز، سوغات وغیرہ)۔ اس کے باوجود میں یہ کہنے کی جرأت نہیں کر سکتا کہ تھیوری کا تعارف جیسا کہ چاہیے، ہوگیا ہے۔ حالاں کہ دوسروں نے بھی لکھا ہے اور خوب خوب لکھا ہے اور لکھ بھی رہے ہیں (اور میں کسی کے کام کا منکر نہیں ہوں) لیکن اس کے باوجود یہ کہنے کی اجازت چاہتا ہوں کہ اردو میں ساختیاتی ڈسکورس ابھی ساخت و پرداخت کی منزل میں ہے۔ یہ منزل آسان نہیں ہے۔ اس میں وقت لگے گا اور اس کے اثرات بھی دیرپا اور دوررس ہوں گے، کیونکہ نہ تو یہ کوئی فارمولا یا ضابطہ ہے نہ ہدایت نامہ۔ فقط یہ کہ ساختیاتی فکر ادب کے بارے میں آگہی کے نئے دروازے وا کرتی ہے۔ یعنی ادب بطور ادب کیوں کر تشکیل پاتا ہے یا ثقافت کے نظام کے اندر اور لسان کے نظام کے اندر خود ادب کا نظام کیا ہے، یا ادب بطور ادب کے سمجھا کیوں کر جاتا ہے اور قرأت اور ادب فہمی کی نوعیت و ماہیت کیا ہے اور لکھنے والے ذہن سے لے کر پڑھنے اور لطف اندوز ہونے والے ذہن تک ثقافت، روایت اور رشتوں کا نظام کیا ہے اور یہ کس طرح ہمیشہ موجود، ہمیشہ مکمل اور ہمیشہ کارگر رہتا ہے یا سماجی تشکیل کے اندر جمالیاتی اثر اضافی طور پر کیسے خود مختار ہے، اس کا راز کیا ہے، وغیرہ وغیرہ۔ ان مباحث کے فلسفیانہ مضمرات اتنے وسیع اور گہرے ہیں اور یہ اس طرح عام سوجھ بوجھ کے مطابق بھی نہیں کہ ادب میں ان کے بل پر کاتا اور لے دوڑی کے مصداق کوئی فوری تحریک شروع ہوجائے۔ میری بدنصیبی یہ ہے کہ میرے اوزار دوسروں سے ذرا الگ ہیں،

اس لیے میں نے خود کو فی الحال تھیوری کو سمجھنے کے لیے وقف کر رکھا ہے۔ اس وقت میرا مسئلہ یہی ہے کہ ادبی تھیوری کا جو نیا افق ہویدا ہو چکا ہے (بات فقط مشرق و مغرب کی نہیں، انسانی فکر اور انسانی سوچ کی ہے) چاہیے کہ ان بصیرتوں کو اردو کے قاری تک پہنچایا جائے، یعنی جو فکری ادبی ڈسکورس دوسری زبانوں میں پیدا ہو چکا ہے، اردو اس سے کیوں محروم رہے۔ پہلی منزل سمجھنے سمجھانے یعنی تفہیم کی ہے۔ رد و قبول اور رائے زنی کی منزل اس کے بعد کی ہے۔ ہوسکتا ہے میں غلط ہوں لیکن میرا ایقان ہے کہ علم، علم ہے۔ اس کے واجبات کی پہلی شرط یہی ہے کہ اس کو بغیر کسی ذہنی تعصب کے سمجھنا چاہیے۔ اگر ہماری تفہیم ہی ٹھیک نہیں ہوگی تو نہ ہمارا رُد جینوین ہوگا نہ ہمارا قبول۔ نظریے کو بطور نظریے کے اور ادب فہمی کے آداب کو بطور ادب فہمی کے جاننا، سمجھنا اور سمجھانا اور اپنی روایت کے حوالے سے پرکھنا پہلی منزل ہے اور کم از کم میں ابھی اسی منزل میں ہوں۔

یہ بھی عرض کر دوں کہ رومن جیکب سن ہوں یا لیوی سٹراس جن سے ساختیات کی ابتدا ہوئی، اولاً ماہر لسانیات تھے اور بعدہٗ کچھ اور۔ ساختیات کی شروعات ہی اس طرح ہوئی کہ لسانیاتی ماڈل کو سماجی علوم اور ادبیات کے تجزیے کے لیے نمونہ بنایا گیا۔ چناں چہ ساٹھ یا ستر کی دہائی میں اگرچہ لسانیات کے حوالے سے لکھ رہا تھا تو یہ بلاوجہ نہ تھا۔ اس دور کے میرے مضامین میں جو "نقوش" "نذرِ ذاکر" اور "ارمغانِ مالک" میں چھپے ہوئے موجود ہیں، ان میں سوسیئر، چومسکی اور جیکب سن کی تفصیلی بحثیں ہیں۔ یہ سب مضامین ۱۹۷۰ء سے پہلے کے ہیں۔ یعنی جب میں وسکانسن یونی ورسٹی میں تھا۔ یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے کہ میں چوں کہ برسوں سے لسانیات اور ساختیات کا طالب علم رہا ہوں، میری تنقید پر بھی ان علوم کا اثر پڑتا رہا ہے۔ اولین تحریر کا تعین تو ببلوگرافی بننے کے بعد ہی ہوگا۔ لیکن آپ بار بار اولین تحریر کو پوچھتے ہیں تو میں اپنے مضمون

"TRADITION AND INNOVATION IN URDU POETRY :
THE CASE OF FIRAQ AND FAIZ"

کا ذکر کروں گا جسے میں نے ۱۹۶۴ء میں وسکانسن یونی ورسٹی کے ایک کلوکیم کے لیے

لکھا تھا۔ یعنی جن تحریروں کا آپ حوالہ دے رہے ہیں ان سے تقریباً ۱۲ برس پہلے کا یہ مقالہ انگریزی کے تیس چالیس صفحات پر مشتمل تھا۔ اس کا پہلا حصّہ جو غزلیہ روایات کے بارے میں تھا، میں نے ڈاکٹر یان ماریک کو چیکوسلواکیہ پراگ بھجوا دیا، اور وہاں کے علمی جریدہ NEW ORIENT (VOL.NO.2 1966) میں شائع ہوا۔ پورا مقالہ مدراس سے شائع ہونے والی کتاب

POETRY AND RENAISSANCE ED BY M.GOVINDAN (MADRAS, 1974)

میں شائع ہوا اور میری حالیہ انگریزی کتاب

URDU LANGUAGE AND LITERATURE :
CRITICAL PERSPECTIVES

میں بھی شامل ہے مع اولین اشاعتوں کے سنہ و سال کے حوالے کے۔ مزید یہ کہ فیض کے معنیاتی نظام پر میرا جو مضمون "افکار" کراچی میں محمد علی صدیقی کے نوٹ کے ساتھ شائع ہوا تھا کہ یہ فیض کے ساختیاتی مطالعے کی اولین کوشش ہے۔ اس کا مرکزی حصّہ میرے اسی ۱۹۶۴ء والے انگریزی مضمون سے ماخوذ ہے جو وسکانسن یونی ورسٹی کے کلوکیم میں پیش کیا گیا تھا۔ بیشک تھیوری پر لگاتار لکھنا میں نے ۱۹۸۷-۱۹۸۸ء سے شروع کیا، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ۱۹۸۷-۱۹۸۸ء سے پہلے ساختیات سے میرا کوئی تعلق نہ تھا۔ میں نے اپنی کتاب "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" کے دیباچے میں واضح طور پر لکھا ہے کہ اسلوبیات اور ساختیات دونوں تنقیدی سفر میں میرے ساتھ رہے ہیں۔ کہیں نمایاں، کہیں مضمر۔ فکشن والے مضامین میں سے بیشتر کے بارے میں کہہ سکتا ہوں کہ بغیر ساختیاتی احساس کے لکھے ہی نہیں جا سکتے۔ یہی حال "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" یا بعض دوسری چیزوں کا ہے جہاں مرکزی خیال ہی ساخت کے تصور پر قائم ہے۔ ہاں میری فکر میں ارتقا ہوتا رہا ہے اور تھیوری کے بارے میں میری آگہی بڑھتی رہی ہے جو ایک جدلیاتی ذہنی عمل ہے۔

ویسے ضروری ہے کہ کوئی صاحب ساٹھ کی دہائی سے ساختیاتی نوعیت کے مضامین کی مختلف اردو رسائل و جرائد کی مدد سے مکمل ببلوگرافی تیار کر دیں۔ یہ کام خاصی

سعی و جستجو اور تلاش و تفحص کا ہے۔ اور اس کے لیے اس زمانے کے تمام رسائل کو دیکھنا ہوگا اور تمام اندراجات بقید سنہ و سال و صفحہ درج کرنا ہوں گے۔ یہ کام ڈاکٹر سہیل احمد خاں اپنی نگرانی میں اور نمثیل کالج لاہور میں کرا سکتے ہیں۔

ماہنامہ "صریر" کراچی میں باد فروش نے ادبی اجتماع کی جو خبر چھاپی تھی اس میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کے حوالے سے درج ذیل باتیں بھی تھیں:

"ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو ہم جدیدیت کے حوالے سے جانتے ہیں اور جدیدیت کے بعد جدید تر ادب کے حوالے سے جس میں ساختیت بھی شامل ہے۔ ہمیں امید تھی کہ گوپی چند نارنگ ساختیات کے محض بنیادی ہی نہیں بلکہ ان اصولوں اور فلسفیانہ نکتوں کی نشاندہی کریں گے جو ہم میں سے بیشتر کو نہیں معلوم یا جنھیں ہم سمجھ نہیں سکے ہیں۔ ظاہر ہے ساختیات کا نظریہ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں پیش کیا گیا تھا۔ بارتھس کی LA DEGRE ZERO DE LECRITURE ۱۹۵۳ء میں شائع ہو چکی تھی۔ اس سے پہلے لیوی اسٹراس ۱۹۵۰ء میں اپنی کتاب "اساطیرات" لکھ چکا تھا۔ جسے ۱۹۷۰ء میں ساختیات کے نظریے میں بنیادی حیثیت حاصل ہوئی۔ جوناتھن کولر کی ساختیتی شاعری STRUCTURALIST POETICS ۱۹۷۵ء میں، اور ۱۹۸۱ء میں THE PURSUIT OF SIGNS & SEMIOTICS شولز کی SEMIOTICS & INTERPRETATION ۱۹۸۲ء میں شائع ہوئیں۔ اگر کسی نے یہ اوریجنل کتابیں یا ان کا انگریزی ترجمہ نہ بھی پڑھا ہو تب بھی ساختیات پر اتنے مقالے اور مضامین شائع ہو چکے ہیں کہ جدید رجحان رکھنے والے ادیب ساختیات کے بیشتر اصولوں سے بے بہرہ نہیں رہ سکتے۔ لیکن ڈاکٹر نارنگ کا مفروضہ یہ تھا کہ ساختیات پر بہت کم لکھا گیا ہے اور اسے بہت کم لوگ سمجھتے ہیں۔ چناں چہ انھوں نے ابجد سے شروع کیا۔ اشارہ، مشار اور مشارٌ الیہ (SIGN, SIGNIFIER, SIGNIFIED)

اور زبان و بیان (LANGUE & PAROLE) کی اصطلاحات کو واضح کرنے کے بعد ڈاکٹر صاحب نے فرمایا کہ ساختیات نے ابلاغ کو جو جدید ادب میں ختم ہو چکا تھا، پھر سے REHABILITATE کیا۔" [۱]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے " باد فروش " کے اظہارِ خیال پر اپنی رائے دیتے ہوئے ڈاکٹر فہیم اعظمی کے نام اپنے خط میں لکھا کہ " باد فروش" صاحب نے ساختیات اور اسلوبیات کے بارے میں میرے معروضات کے سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے، صاف ظاہر ہے، بہت سی باتیں ان پر واضح نہیں ہیں۔ آپ خود انجمن ترقی اردو کے دفتر والے جلسے میں موجود تھے۔ وہاں اعلان کر دیا گیا تھا کہ اسلوبیات پر مقالہ غالب لائبریری میں پیش کیا جائے گا۔ اس لیے انجمن والے جلسے میں سوال و جواب کا سلسلہ رہا۔ چوں کہ ایک روز پہلے نیپا میں ساختیات پر مقالہ پڑھا جا چکا تھا، اسی کے بارے میں مزید نکات اٹھائے گئے۔ باد فروش نے یہ لکھا ہے کہ ساختیات پر اتنے مقالے اور مضامین شائع ہو چکے ہیں کہ بیشتر جدید ادیب ان اصولوں سے بے بہرہ نہیں ہیں۔ ہو سکتا ہے آپ نے ان سب چیزوں کا مطالعہ کیا ہو لیکن میرا معروضہ یہی ہے کہ زیادہ تر لوگ پوری طرح بنیادی مباحث کو نہیں سمجھتے۔ مثلاً باد فروش نے لیوائی اسٹراس کی کتاب " ارسطورات" کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ ناسمجھی پر مبنی ہے۔ نیز جو شخص جوناتھن کلر (کولر نہیں) کی کتاب STRUCTURALIST POETICS کو "ساختیتی شاعری" کی کتاب سمجھتا ہو (یہ کتاب شاعری کی نہیں، شعریات پر ہے)۔ اس کے بارے میں آپ کیا کہیں گے۔ نیز جو LANGUE اور PAROLE کو 'زبان و بیان' کہتا ہو، اشارہ، مشار اور مشارٌ الیہ کی اصطلاحوں کے حوالے سے بات کرتا ہو، اس کو واقعی حق ہے کہ جو جی چاہے کہے کیوں کہ اس کی ناسمجھی الم نشرح ہے۔ جب بنیادی تصورات ہی صاف نہیں ہیں تو کس کس بات کی تردید کروں اور کس کس بات کی وضاحت

---

[۱] ماہنامہ " صریر" کراچی۔ جولائی ۱۹۸۹ء۔ " ادبی اجتماعات اور غیر ادبی باتیں" باد فروش۔

کروں۔ میری درخواست ہے کہ "ساختیات اور ادبی تنقید" پر خاکسار کا مکمل مقالہ "ماہِ نو" کے جون کے شمارہ میں شائع ہو چکا ہے۔ اس کو ملاحظہ فرمالیں۔ ہوا میں تیر چلانے کا کوئی فائدہ نہیں۔ جو بات کی جائے کسی حوالے سے کی جائے۔[۱]

حالاں کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا مفروضہ اتنا ہی تھا کہ ساختیات کے نظریے کو سمجھنے، پرکھنے اور اسے اردو میں "باضابطہ" متعارف کرانے کی انھوں نے کوشش کی تھی، اردو میں ساختیات کی نظریاتی بنیادوں سے پہلی بار مدلل فلسفیانہ بحث کی تھی اور ساختیات اور ادبی تنقید کے رشتے پر روشنی ڈالی تھی۔ زیرِ بحث اپنے پہلے مضمون میں پروفیسر نارنگ نے واضح طور پر کہا تھا کہ "پچھلے بیس پچیس برسوں میں ادب کی ماہیت کے بارے میں نظریوں کی دنیا میں اتنے دھماکے ہوئے ہیں کہ رائج ادبی نظریات کو جس ذہنی چیلنج کا سامنا ہے، اسے نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی میں کئی نئے فکری مباحث سامنے آئے۔ پھر وہ فیشن اور فارمولے میں بدل گئے اور رفتہ رفتہ ان کا اثر ختم ہو گیا یا کم ہو گیا۔ ساختیات کے ساتھ بھی ایسا ہو سکتا ہے۔ لیکن ساختیات نے نہ صرف زبان اور ادب کی ماہیت کے بارے میں، بلکہ ذہنِ انسانی کی کارکردگی کے بارے میں یعنی ذہنِ انسانی اعلام و اشیا کو کس طرح دیکھتا ہے اور حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، ان امور کے بارے میں جو بنیادی سوال اٹھائے ہیں اور ادبی متن زبان اور قاری کے کردار کے بارے میں جو ریڈیکل نقطۂ نظر پیش کیا ہے، پچھلے پچیس برسوں سے وہ بحث کا موضوع بنا ہوا ہے۔ اس میں کئی تبدیلیاں ہو چکی ہیں اور مزید تبدیلیاں بھی ہو سکتی ہیں لیکن عہدِ حاضر کی فکر اور فلسفے میں ساختیات اور پس ساختیات (پوسٹ اسٹرکچرل ازم) کی جڑیں اس حد تک پیوست ہو چکی ہیں کہ اب اس کے فلسفیانہ چیلنج اور اس کے اثرات سے آنکھیں بند کرنا آسان نہیں رہا۔ علم کی دنیا میں کسی نظریے سے اتفاق اور اختلاف

---

[۱] ماہنامہ "صریر" کراچی۔ ستمبر ۱۹۸۹ء۔ "ساختیات: ایک خط" گوپی چند نارنگ

ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ تاہم کسی نظریے سے اختلاف کرنے کے لیے بھی اس کے مبادیات کا جاننا ضروری ہے ــــ صدیوں سے مصنف کی شخصیت، اور ادراکِ حقیقت وغیرہ کے بارے میں جو تصورات رائج چلے آرہے تھے، ساختیاتی فکر نے عام سوجھ بوجھ پر مبنی ان اعتقادات کو صدمہ پہنچایا ہے۔ صدیوں سے یہ خیال چلا آرہا ہے کہ ادب مصنف کے تخلیقی ذہن کا کارنامہ ہے یا ادب اظہارِ ذات ہے یا متن وہ تخلیق ہے جو مصنف کے وجود اور ذہن وشعور کی زائیدہ ہے یا یہ کہ ادب زندگی کی سچائیوں یا صداقتوں کو بیان کرتا ہے یا حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے، ساختیات ان تمام مفروضات پر از سرِ نو غور کرتی ہے۔"

۲

پروفیسر نارنگ نے یہ بھی خیال ظاہر کیا کہ" اگرچہ ساختیاتی مفکرین کی زیادہ توجہ نظریہ سازی پر رہی ہے تاہم ساختیاتی تنقید جیسے جیسے ترقی کرتی گئی، اس کے نام نے قولِ محال کی صورت پیدا کر دی - ساختیات نے ادبی تنقید میں اپنے جس فوری پیش رو کو بے دخل کیا وہ نئی تنقید (نیوکرٹی سزم) ہے اس لیے بالعموم ساختیاتی تنقید کو " نئی نئی تنقید" (نیو، نیوکرٹی سزم) کہا جاتا ہے ـــــ نقاد فن پارے کا محض تماشائی نہیں ہے - نہ تو فن پارہ کوئی تیار شدہ (ریڈی میڈ) مال ہے، نہ نقاد محض اس کا صارف (CONSUMER) ہے - ساختیات کے نزدیک نقاد فن پارے کو اپنی قرأت (ریڈنگ) سے معنی دیتا ہے۔ چناں چہ نقاد کے لیے ضروری نہیں کہ وہ نیازمندانہ طور پر فن پارے کے احکامات کے آگے سر جھکا دے۔ اس کے برعکس نقاد عملی طور پر معنی کی تشکیل کرتا ہے - وہ فن پارے کو موجود بناتا ہے۔"

گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی تنقید کی درج ذیل خصوصیات بیان کی ہیں :

" ساختیات کی رو سے ادبی فن پارہ ایک قسم کی " تحریر" (ECRITURE) ہے جو خالص ادبی اصول و ضوابط، رشتوں اور رموز کے عمل در عمل سے وجود پذیر ہوتا ہے - یہ عناصر و عوامل لسانی اور ادبی روایت کی حدود کے اندر تاثیر (EFFECT) پیدا کرتے ہیں اور زبان کے کلّی نظام کے اندر ہی

بامعنی ہوتے ہیں۔

"مصنف" یا "موضوعِ انسانی" بظاہر ادبی فن پارے کا خالق معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ "ذات" یا شعورِ انفرادی (CONSCIOUS SELF) دراصل تشکیل (CONSTRUCT) ہے جو ضمیر "میں" اور "ہم" کے لسانی استعمال یعنی ایغو کی روایت کا پروردہ ہے۔ مصنف کا ذہن و شعور فقط وہ مقام (IMPUTED SPACE) ہے جس میں ادبی اظہار زبان کے کُلی تجریدی نظام (LANGUE) یعنی لسانی اصول وضوابط اور ادبی روایات و روابط کے رشتوں سے خلق ہوتا ہے۔ ان کے بغیر ذہن کام نہیں کر سکتا۔

اسی طرح "قاری" بھی بحیثیت فرد کوئی حیثیت نہیں رکھتا، بلکہ اصل چیز قرأت یعنی پڑھنے کا عمل ہے، جس سے کوئی بھی ادبی فن پارہ اپنے معنی حاصل کرتا ہے۔ معنی متن میں نہیں ہیں، بلکہ معنی تحریر کی قرأت میں ہیں اور قرأت ادبی روایت کی رو سے ہے۔ ساختیات میں پڑھنے کے عمل، یعنی قرأت کی نوعیت پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ ان مباحث کا محرک ان تخلیقی رازوں تک پہنچنے کی کوشش ہے کہ زبان کے اصول وضوابط اور رموز و روایات کی وہ کیا کارکردگی ہے جس سے نشانیاتی پیکر بنتا ہے اور لفظوں، ترکیبوں اور کلموں کی ترتیب و تواتر سے پڑھنے کے عمل کے دوران اخذِ معنی ہوتا ہے یا ادبی مفہوم برآمد ہوتا ہے۔ متن کو پڑھنے کا عمل چوں کہ بدلتا رہتا ہے یہ کسی ایک متعین معنی کے بجائے معنی در معنی پیدا کر سکتا ہے۔ بہر حال یہ ان عوامل کے اندر ہے جو کسی بھی لسانی نظام میں موروثی طور پر مضمر رہتے ہیں۔"

گوپی چند نارنگ اس بات میں وزن پیدا کرنے کے لیے رولاں بارتھ کا حوالہ دیتے ہیں جس کا کہنا ہے کہ مصنف کو صرف یہ توفیق حاصل ہے کہ وہ پہلے سے موجود لسانی اور ادبی خزانوں کو کھنگالتا ہے، اخذ و قبول کرتا ہے اور روایت کو نئی شکل دیتا ہے۔

مصنف اپنا " اظہار" نہیں کرتا۔ کوئی تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوتی بلکہ مصنف روایت کے سرچشموں سے فیضان حاصل کرتا ہے اور ثقافت اور زبان کی لغت سے استفادہ کرتا ہے جو ہمیشہ سے لکھی ہوئی موجود ہے۔ ایسے تمام ادبی نظریات کو جو فقط ذہنِ انسانی کو معنی کا سرچشمہ اور ماخذ قرار دیتے ہیں، ساختیات رد کرتی ہے —— رولاں بارتھ نے اس بات پر زور دیا کہ ادب وہ ہے جو وہ واقعی ہے، یعنی معنی پیدا کرنے کا وہ نظام، جو تحریر اور قرأت کے عمل در عمل سے وجود میں آتا ہے۔ جو خود کار ہے اور جس کا منصب ہرگز ہرگز پہلے سے طے شدہ معنی (PRE-ORDAINED CONTENT) کو قاری تک پہنچانا نہیں ہے۔ ساختیات نہ صرف تنقید کو بلکہ تنقید کے ان تمام سابقہ نظریوں کو رد کرتی ہے جو وحدانی معنی سے بحث کرتے ہیں یا صرف ہیئت سے بحث کرتے ہیں یا جو مصنف کی شخصیت اور نفسیات پر زور دیتے ہیں یا جو موضوعیت کا شکار ہیں یا جو فن پارے کو وحدانی (UNITARY) ٹھوس اور مستقل معنی پہنانے پر اصرار کرتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ اس خیال کا بھی اظہار کرتے ہیں کہ " نئی تنقید" یا جدیدیت پر سب سے شدید اور فلسفیانہ طور پر مضبوط وار رولاں بارتھ نے کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ " نئی تنقید" کا ذہنی رویہ موضوعیت (SUBJECTIVITY) کا ہے یعنی نئی تنقید کے نزدیک ادب ان اشیا، اصولوں، ہیئتوں اور کارناموں کا مجموعہ ہے جس کا کام سماج کی مجموعی معاشیات میں موضوعیت کو مضبوط کرنا ہے۔ نئی تنقید کا اصل الاصول یہ ہے کہ بحث چھپے ہوئے لفظ تک محدود رہنا چاہیے۔ بارتھ اس کے خلاف ہے اور وہ رچرڈز کے " متن" اور " متنِ محض" کے نظریے کو حقارت سے رد کرتا ہے۔ معصوم (INNOCENT) قاری، جس پر رچرڈز کے پریکٹیکل کریٹی سزم کا انحصار ہے، اس کا کہیں وجود نہیں۔ بارتھ کا اصرار ہے کہ صفحے پر چھپے ہوئے لفظ سے معنی اخذ کرنے کا عمل خلا میں نہیں ہوتا۔ قرأت (READING) کا عمل ایک پیچیدہ اور تہ دار عمل ہے۔ اس کے دوران معاشی، سماجی، جمالیاتی اور سیاسی تصورات اور اثرات کے پورے

سلسلوں کا عمل درِ عمل جاری رہتا ہے جس سے متن کے تئیں ہمارا ردِعمل مرتب ہوتا ہے۔ قرأت کے عمل کی پیچیدگی اور اہمیت سے انکار کرنا خود کو دھوکا دینے کے مترادف ہے۔ معروضی متن یا متن کے پہلے سے طے شدہ معانی ہرگز کوئی وجود نہیں رکھتے۔ رولاں بارتھ کی فکر میں بنیادی حیثیت " متن کی کثیرالمعنیت " کو حاصل رہی ہے۔ وہ معنی کی وحدت اور ہر طرح کی وحدت کے خلاف تھا۔

گوپی چند نارنگ نے پس ساختیات کے پیش رو رولاں بارتھ[1] پر ایک تفصیلی باب لکھ کر فرانس کے اس ساختیاتی مفکر کو سب سے زیادہ دلچسپ، نکتہ رس اور بے باک نظریہ ساز بتایا ہے۔ بارتھ اصرار کرتا ہے کہ معنی نما (SIGNIFIER) کو، تصورِ معنی (SIGNIFIED) کا سنجیدہ ساجھی دار سمجھنا چاہیے تاکہ اس کی مدد سے تحریر سے بے روک ٹوک معنی پیدا ہوں۔ وہ فرانس کے ساختیاتی ادبی نقادوں میں سب سے زیادہ اہمیت اس لیے رکھتا ہے کہ موجودہ عہد میں ادب کے بارے میں کسی مفکر نے اتنی بحثیں نہیں اٹھائیں۔ اسے پڑھنے کا مطلب ہے ادب کے بارے میں زیادہ ذہانت سے سوچنا اور ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے پہلے سے زیادہ حساس ہونا۔ لیکن بقولِ گوپی چند نارنگ اس نے ساختیاتی فکر یا ادبی تنقید میں کسی نئے دبستان کی بنیاد نہیں ڈالی۔ وہ ایسا کرنا بھی نہیں چاہتا تھا۔ کیوں کہ کسی بھی دبستان سے وابستگی کے وہ سرے سے خلاف تھا۔ اس کا حال ان نظریہ سازوں کا نہیں جو اپنی زیادہ تر قوت اپنے نظریے کے دفاع میں صرف کر دیتے ہیں۔ اس کے برعکس رولاں بارتھ کا ذہن وسیع تر دلچسپیوں کی آماجگاہ ہے۔ ابتدائی دور میں وہ اس مغربی فلسفے کا شدّت سے مخالف تھا جس کے رد میں 'وجودیت' پیدا ہوئی تھی۔ لازمیت (ESSENTIALISM) کے مقابلے میں وجودیت نے انسان کی اس بنیادی آزادی پر زور دیا تھا جو ہر تبدیلی کی بنیاد ہے۔ وہ لازمیت اور جبریت کے خلاف ہر طرح کی بغاوت بلکہ نراجیت (انارکی)

[1] ماہنامہ " صریر " کراچی۔ جنوری ۱۹۹۱ء " رولاں بارتھ (پس ساختیات کا پیش رو) " ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

تک کا قائل تھا۔ وہ 'لازمیت' کو بورژوازی کا نشان سمجھتا تھا اور پوری قوت سے اس کو رد کرتا تھا جیسا کہ اس کی ایک ابتدائی بحث انگیز تصنیف MYTHOLOGIES[1] سے ظاہر ہے۔ وہ ہر اس چیز کا حامی تھا جو کثیر اور 'مرکزگریز' (CENTRIFUGAL) ہو اور ہر اس چیز کا مخالف تھا جو 'مائل بہ مرکز' (CENTRIPETAL) یا وحدانی ہو۔

گوپی چند نارنگ نے بارتھ کو گہرائی تک جا کر سمجھا ہے اسی لیے اس کے نظریے کو پیش کرتے وقت انھوں نے جزئیات پر بھی توجہ دی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ بارتھ کا مرغوب ترین اظہاری حربہ 'قولِ محال' ہے۔ DOXA یعنی اشیا و صورتِ حال کا تسلیم شدہ تصور جسے اکثریت قبول کرتی ہو، اسے بارتھ اپنا سب سے بڑا دشمن سمجھتا تھا۔ جس طرح ثقافت میں DOXA ہوتا ہے، ادب میں بھی ہوتا ہے جس کو رد کرنا ضروری ہے۔ چناں چہ ادب کے مقلدانہ تصور پر بھی رولاں بارتھ نے کاری ضرب لگائی۔ مدرسانہ تنقید اور مکتبی تنقید پر اس نے بار بار حملے کیے۔ اسے ادبی نظریات پر چار خاص اعتراض تھے۔ اول یہ کہ ادبی تنقید میں غالب رجحان غیر تاریخیت کا ہے، کیوں کہ عام خیال یہ ہے کہ متن کی ہیئتی اور اخلاقی اقدار دائمی ہیں۔ اس نے اپنے عہد کی ادبی تاریخوں کو ناموں اور سنین کا بے جان پشتارہ قرار دیا جن میں ادب اور سماج کے معنی خیز جدلیاتی رشتے کی روح مفقود ہے۔ اس نے اپنی اولین کتاب WRITING DEGREE ZERO[2] میں دکھانے کی کوشش کی کہ مارکسی نقطۂ نظر سے فرانسیسی ادب کی تاریخ کس طرح لکھی جا سکتی ہے۔

اس کا دوسرا اعتراض مکتبی یک سطحی تنقید پر یہ تھا کہ اس کا نفسیات کا شعور مجرمانہ حد تک معصومانہ ہے۔ اس کے نزدیک ادبی متن کے عناصر کو صرف ان داخلی رشتوں

---

[1] MYTHOLOGIES BY ROLAND BARTHES
PARIS 1957 & LONDON 1972

[2] WRITING DEGREE ZERO BY ROLAND BARTHES
PARIS 1953 & LONDON 1967

کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے جو وہ متن کے دوسرے عناصر سے رکھتے ہیں۔ یہ نکتہ ساختیاتی فکر کا بنیادی پتھر ہے۔

بارتھ کا تیسرا اعتراض اور بھی شدید نوعیت کا تھا۔ یعنی مکتبی تنقید متن کے صرف متعینہ طے شدہ معنی کو صحیح سمجھتی ہے۔ متعینہ معنی صرف لغوی معنی ہو سکتے ہیں جو ادب میں اکثر و بیشتر بیہودگی کی حد تک غلط ہوتے ہیں۔

بارتھ کا چوتھا اعتراض روایتی مکتبی نقادوں پر یہ تھا کہ آئیڈیولوجی کے تئیں ان کا ذہن صاف نہیں ہے۔ وہ ان اقدار کا بھی اقرار نہیں کرتے جن کا اطلاق ادب پر کرتے ہیں اور نہ ہی وہ ان اقدار کے منطقی نتائج کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں۔ اس رویے کو رد کرنے کے لیے بارتھ نے مارکسزم کی اصطلاح MYSTIFICATION 'ابلہ فریبیت' استعمال کی ہے۔ یہ ایک گھناؤنی سازشی نوعیت کی طاقت ہے جو تاریخی یا ثقافتی مظاہر کی اصلیت کو ظاہر نہیں ہونے دیتی۔

ابتدائی دور میں بارتھ سیاسی ادیب تھا لیکن رفتہ رفتہ یہ لے کم ہوتی گئی اور وہ دانش کی نئی روشنی کی نشاط انگیزیوں کا نقیب بن گیا۔ گوپی چند نارنگ نے بارتھ کی ایک اور کتاب THE PLEASURE OF THE TEXT[1] پر تجزیہ کرتے ہوئے متن کی قرأت سے حاصل ہونے والے حظ و انبساط اور بالخصوص نشاط انگیزی کی کیفیت کی نشاندہی کی ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ ادیب، متن اور قاری کا رشتہ اپنی نشاط کے اعتبار سے شہوانی (EROTIC) نوعیت رکھتا ہے۔ قرأت کے دوران 'جسم' 'جسم' سے بات کرتا ہے۔ (جسم سے بارتھ ذہن کی لاشعوری کارکردگی مراد لیتا ہے)۔ 'جسم' جو ادب کا کھرا اور سچا حصہ ہے، وہ قاری کی دسترس میں آجاتا ہے اور لطف و نشاط کے لیے گہرا ربطِ باہمی ضروری ہے۔ متن (یعنی اعلیٰ فن پارے) کے تئیں قاری کے ردعمل کے لیے بارتھ دو اصطلاحیں استعمال کرتا ہے PLEASURE اور JOUISSANCE (ENJOYMENT)

---

[1] THE PLEASURE OF THE TEXT BY ROLAND BARTHES
PARIS 1973 & NEW YORK 1975

یعنی 'نشاط' اور 'لذت' !

خوشی، لطف و نشاط اور لذت کی کیفیتوں کا ذکر کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے بارتھ کا مشہور جملہ نقل کیا ہے کہ :

IS NOT THE BODY'S MOST EROTIC ZONE THERE
WHERE THE GARMENT LEAVES THE GAPS?

یعنی' کیا بدن کا وہ حصہ زیادہ جاذبِ نظر نہیں ہوتا جہاں ملبوس اسے ذرا سا کھلا چھوڑ دیتا ہے'۔ غرضیکہ یہ مقام شہوانی نشاط کا مرکز بن جاتا ہے۔ متن میں جب بھی اظہاری پیکر روشِ عام سے ہٹ کر 'اچھوتی زبان' سے ملتا ہے تو بین السطور روشن ہو جاتا ہے اور ذہن ایک ناقابلِ بیان 'لذت' سے ہم کنار ہوتا ہے۔

لیکن گوپی چند نارنگ اپنی رائے پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ضروری نہیں کہ یہ ہر قاری کا تجربہ ہو۔

پروفیسر نارنگ نے بارتھ کی ادبی زندگی کے دوسرے دور پر بھی روشنی ڈالی ہے' جب اس کی وہ تصنیف منظر عام پر آئی جو اس کے ادبی سفر میں ایک موڑ کا درجہ رکھتی ہے۔ یا جس میں اس کے 'پس ساختیاتی' فکری رویے کے واضح عناصر ملتے ہیں۔ یہ S/Z [له] ہے جس کی اشاعت ۱۹۷۰ء میں ہوئی۔ اس کتاب میں بارتھ نے بالزک کے نسبتاً غیر معروف ناولٹ سارازین کو موضوع بناکر ادبی تجزیے اور متن کی قرأت کا نیا بصیرت افروز نظریہ پیش کیا۔ بالزک کو بالعموم آرکی ٹائپل حقیقت نگار سمجھا جاتا ہے۔ اس تجزیے سے بارتھ کا مقصد یہ ثابت کرنا تھا کہ بڑے سے بڑا حقیقت نگار بھی جس کے بارے میں بالعموم یہ طے ہو کہ وہ بطور کھرے حقیقت نگار کے حقیقت کی 'فطری' ترجمانی کرتا ہے، وہ بھی اپنی حقیقت نگاری کے لیے ذہنی تحرک روایتی فطری زندگی سے نہیں، بلکہ آرٹ سے حاصل کرتا ہے۔

له S/Z BY ROLAND BARTHES
PARIS 1970 & NEW YORK 1974

گوپی چند نارنگ کی رائے ہے کہ شاعری جو ایجاز و اختصار کی زبان ہے، اس پر تو خوب خوب لکھا جاتا ہے لیکن فکشن کی تنقید میں بارتھ نے ایک مثال قائم کی۔ وہ زبان کے اجزا کو منتشر کرنے، پھر ان میں ربط پیدا کرنے اور متناقضانہ (PARADOXICAL) نکات اٹھانے میں ماہر ہے۔ اس اعتبار سے S/Z پس ساختیاتی دور کے بارتھ کی سب سے نمائندہ اور متاثر کن تصنیف ہے۔ بارتھ نے دعویٰ کیا ہے کہ قاری جب مختلف نقطۂ نظر سے مطالعہ کرتا ہے تو مختلف معنی پیدا ہوتے ہیں اور معنی کی نام نہاد وحدت فنا ہو جاتی ہے یعنی معنی کی وحدت ایک متھ ہے۔

ساختیاتی فکر کی رو سے ایک مشہور قول ہے کہ

LANGUAGE SPEAKS NOT MAN

اس قول کا تجزیہ کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ تکلم زبان کے نظام کی رو سے ممکن ہے۔ نظام نہ ہو تو تکلم ممکن ہی نہیں۔ یعنی انسان بے زبان ہے بغیر زبان (لسانی نظام) کے۔ پس زبان بولتی ہے انسان نہیں، یعنی انسان جو کچھ بھی تکلم کرتا ہے وہ زبان کے لسانی نظام کی رو سے ہے۔ بغیر اس کے انسان بول نہیں سکتا۔ سو زبان بولتی ہے انسان نہیں۔

اسی خیال کی ادبی گونج پر مبنی ملارمے سے متاثر بارتھ کا مقولہ ہے:

WRITING WRITES NOT AUTHORS

اس پر گوپی چند نارنگ نے رائے دی ہے کہ " ادب لکھتا ہے ادیب نہیں " سے مراد ہے ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ اگر پہلے سے تحریر (ادب) کا وجود نہ ہو تو کوئی شاعر یا مصنف کچھ لکھ نہیں سکتا۔ جو کچھ اگلوں نے لکھا ہے، ہر فن پارہ اس پر اضافہ ہے۔ مصنف جس ثقافت، جس زبان، جس ادبی روایت (یا کلی شعریات) میں پلا بڑھا ہے، لاکھ انحراف و اجتہاد کرے، وہ لکھے گا اسی ادبی روایت کی رو سے۔ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام اور ادبی نظام یا جامع شعریات سے باہر نہ آج تک لکھا گیا ہے، نہ لکھا جا سکتا ہے۔ اور تو اور تمام تبدیلیاں بھی اسی کی رو سے ہوتی ہیں۔

گوپی چند نارنگ کے اس تجزیہ کا غلغلہ اردو میں کافی زور شور سے سنائی دیا۔ وزیر آغا، فہیم اعظمی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے اس پر خامہ فرسائی کی اور اس کا سرا ہاکس اور جونتھن کلر سے ملانے کی کوشش کی۔ جس کا جواب گوپی چند نارنگ نے "بارتھ نے کیا کہا"[1] کے عنوان سے دیا۔ جونتھن کلر کی مشہور کتاب STRUCTURALIST POETICS (1975) کا مرکزی مبحث ساختیاتی شعریات کا مسئلہ ہے، اور اپنی مبسوط کتاب میں اس نے اس مقدمے کو بالوضاحت قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ٹیرنس ہاکس کے یہاں اس کی صدائے بازگشت ہے وہ بھی خفیف سی۔ ملاحظہ ہو STRUCTURALISM AND SEMIOTICS (1977)۔ یہ دونوں رولاں بارتھ کے بعد کے مصنف ہیں۔ کلر کے یہاں بارتھ کی اصل تحریروں کے حوالے ہیں۔ بارتھ نے پہلے لکھا ہے اور کلر یا ہاکس نے بعد میں۔ گوپی چند نارنگ کی رائے ہے کہ بارتھ WRITING سے شعریات محض مراد نہیں لیتا بلکہ اس کی مراد TOTAL BODY OF LITERATURE سے ہے۔ یعنی ادب میں جو کچھ ہے وہ سب کچھ جس کے ہم امین ہیں۔ ظاہر ہے اس میں ادب کے شاہکار بھی شریک ہیں، تمام شعریات بھی اور کلی ادبی نظام META-SYSTEM بھی، جس سے ادب بطور ادب تشکیل پاتا ہے۔

ادارہ "صریر" کی طرف سے اکریویں اور اکریواں کے سلسلے میں گوپی چند نارنگ سے سوال کیا گیا تھا کہ بارتھ نے اپنی تحریروں میں خصوصاً CRITICAL ESSAYS میں جو ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا تھا، دو قسم کے ادیبوں کا ذکر کیا ہے ECRIVAIN اور ECRIVANT - ECRIVANT کو وہ کلرک کہتا ہے اور ECRIVAIN کو اہم گردانتا ہے۔ ECRIVAIN وہ ہے جو زبان پر توجہ مبذول کرتا ہے۔ بغیر کسی خارجی مقصد یا پروگرام شدہ معنی کے۔ وہ لفظ کی دھن میں رہتا ہے دنیوی افادیت کی نہیں۔

HE IS OCCUPIED BY WORDS NOT BY THE WORLD

---

[1] ماہنامہ "شب خون" الہ آباد۔ مئی تا جولائی ۱۹۹۱ء (ب) ماہنامہ "صریر" کراچی، اپریل ۹۱ء

اب اگر WRITER کا کوئی رول نہیں تو ECRIVAIN کی کیا اہمیت ہے۔
یہ بھی قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ECRIVAIN ایک SYMBOLIC ادیب ہے جو شاید پراسراریت کے بغیر کوئی چیز تخلیق یا PRODUCE نہیں کرتا۔ یہ عمل یقینی طور پر ارادی ہوگا اور اگر ایسا ہے تو WRITING کا AUTOMATION کیسے ہوسکتا ہے؟

گوپی چند نارنگ نے بڑا مدلل جواب دیا ہے کہ بارتھ نہ صرف ادیبوں میں بلکہ تحریریں میں بھی فرق کرتا ہے۔ ایک کو وہ READERLY کہتا ہے، دوسری کو WRITERLY ۔ پہلی کا تعلق ECRIVANT سے ہے دوسری کا ECRIVAIN سے ہے۔ پہلی CONSUMER ITEM ہے محض پڑھنے کے لیے اور گزر جانے کے لیے ۔ دوسری معنی خلق کرنے والی تحریر ہے پُر اسرار، کثیر المعنیت کا در وا کرنے والی، حظ و انبساط کی ضامن، یعنی اصل الادب۔ گویا پہلا ادیب محض منشی ہے اور دوسرا جینوئن تخلیقی ادیب۔

یہاں AUTOMATION کا تصور غلط در آیا ہے اس لیے سوال غلط FORMULATE ہوگیا ہے۔ بارتھ ہرگز نہیں کہتا کہ WRITING خودکار ہے۔ اس کا زور اس پر ہے کہ ادیب جو کچھ کہتا ہے وہ اپنی زبان کے اندر اور اپنی ثقافت کے اندر اور اپنے ادبی نظام کے اندر لکھتا ہے۔ اس نظام سے باہر وہ نہیں ہے۔ اس کے اندر، اس کی رو سے اور اس کے حوالے سے لکھتا ہے۔ تخلیقی عمل اگرچہ ادبی لانگ کے اندر ہے لیکن بالارادہ ہے خودکار نہیں۔

ساختیات کا زور اس پر ہے کہ نظام سے باہر کچھ نہیں۔ ادب کی ہر شکل خواہ READERLY ہو خواہ WRITERLY نظام کے اندر بنتی ہے۔ ارادہ کی نفی اس سے لازم نہیں آتی۔ البتہ ارادے کا اختیار نظام کے جبر کی رو سے ہے، یعنی ارادہ، ارادۂ مطلق نہیں، نظام سے CONDITIONED ہے۔ یہی بات زبان کی ہے، اس لیے ادبی اظہار کی شکلیں لامتناہی ہیں۔

ساختیاتی نظریہ سازی کے سلسلے میں گوپی چند نارنگ نے اس پر زور دیا ہے کہ

ساختیات سے متاثر ادبی تنقید کے اولین نقوش روسی ہیئت پسندوں کے یہاں ملتے ہیں۔ ان میں سے بعض روسی ادیب ماسکو سے جلاوطن ہوکر بعد میں پراگ میں پناہ گزیں ہوئے تھے۔ یہیں انھوں نے "پراگ لنگوسٹک سرکل" قائم کیا۔ انھوں نے ادب کی نوعیت اور ماہیت کا احاطہ کرنے کا نظریہ پیش کیا۔ شکلووکی کا درجِ ذیل قول پہلے دور کے ہیئت پسندوں کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے :

LITERATURE IS THE SUM-TOTAL OF ALL STYLISTIC DEVICES EMPLOYED IN IT

روسی ہیئت پسندی کے اولین دور میں بورس آئخن بام، بورس توماشیوسکی، میخائل باختن اور یوری تینیانوف وغیرہ نے بہت شہرت پائی۔ لیکن ان کے کارناموں سے واقفیت بہت بعد میں ہوئی۔ گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ روسی ہیئت پسندوں نے فکشن کے جو شعریات پیش کی تھی، اس سے بہتر شعریات آج تک پیش نہیں کی جاسکی۔ روسی ہیئت پسندوں میں یورپی ممالک کی دلچسپی کا آغاز VICTOR ERLICH کی کتاب RUSSIAN FORMALISM : HISTORY & DOCTRINE سے ہوا جو ۱۹۵۵ء میں شائع ہوئی تھی۔ لیکن روسی ہیئت پسندوں کی تحریریں پہلی بار LEMON & REIS کے ترجمے کے ذریعے RUSSIAN FORMALIST CRITICISM کے نام سے ۱۹۶۵ء میں منظر عام پر آئیں۔ اسی سال بلغاریہ کے مشہور ساختیاتی مفکر تودوروف نے روسی ہیئت پسندوں پر فرانسیسی میں اپنی کتاب THEORIE DE LA LITTERATURE شائع کی اور بعد میں اپنے ایک مفصل مقالے میں ہیئت پسندوں اور ساختیاتی فکر کی مطابقتوں کا مطالعہ بھی پیش کیا۔ ۱۹۶۸ء میں میخائل باختن کی شہرہ آفاق تصنیف RABELAIS AND HIS WORLD شائع ہوئی۔ جو اصلاً اٹھائیس برس پہلے ۱۹۴۰ء میں لکھی گئی تھی۔ باختن ہیئت پسندوں اور ساختیاتی مفکرین کے درمیان ایک اہم کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس سے پہلے وہ دوستووسکی کی شعریات پر ۱۹۲۹ء میں اپنی تصنیف شائع کر چکا تھا۔ اس کی یہ دونوں کتابیں انگریزی میں ساتویں اور آٹھویں دہائی میں منظر عام

پر آئیں۔ ان کے علاوہ MATEJKA LADISLAV اور POMORSKA KRYSTYNA کی READINGS IN RUSSIAN POETICS نے بھی جو کیمبرج یونی ورسٹی پریس سے ۱۹۷۱ء میں شائع ہوئی، روسی ہیئت پسندی کو برطانیہ، فرانس اور امریکہ میں روشناس کرانے میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔

روسی ہیئت پسندوں نے "ادب" کی ادبیت کا گہرا مطالعہ کرکے اس کی معروضی تعریف اس طرح متعین کی جس سے اس کی ماہیت سامنے آسکے۔ ادبی تنقید کی طرف انھوں نے خصوصی توجہ دی اور اسے واضح نظریاتی بنیاد فراہم کی جس کی تہہ میں سائنٹفک جمالیات تھی اور وہ قوانین اور اصول تھے جن سے ادب کی ادبیت اور شعریت قائم ہوتی ہے۔ بعد میں بلکہ آخری دور میں باختن اسکول کے مفکرین نے اسے مارکسزم سے ملانے کی کوشش کی اور لسانی ساخت سے ادبی فن پاروں کا تعلق پیدا کیا۔ اور بقول گوپی چند نارنگ، باختن اسکول نے ادبی بیان کو ایک سماجی مظہر کے طور پر پیش کیا۔ وولوشینیف کا مرکزی خیال یہ تھا کہ لفظ سرگرم، متحرک سماجی نشان ہیں جو مختلف سماجی طبقات کے لیے، مختلف سماجی و تاریخی تناظر میں مختلف معنی اور مفاہیم پیدا کرتے ہیں۔ اس نے سوسیئر سمیت ان تمام ماہرین لسانیات کی مخالفت کی جو زبان کو علمی جستجو کا ایک غیر جانبدار معروض سمجھتے ہیں۔ اس کا اصرار تھا کہ لسانی نشان دراصل مسلسل طبقاتی کش مکش کی آماجگاہ ہیں۔ حکمراں طبقے کی ہمیشہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ لفظوں کے معنی کو محدود کردے اور تمام سماجی نشانات کے وہ معنی مقرر کرے جو اس کے حسب حال ہوں۔ لیکن سماجی بے چینی کے زمانے میں لسانی نشانات کی پہلودار نوعیت یا معنوی تہہ داری نمایاں ہوجاتی ہے۔ کیوں کہ مختلف طبقاتی مفادات آپس میں ٹکراتے ہیں اور ایک دوسرے سے متصادم ہوتے ہیں، اور یہ سب زبان ہی کی سطح پر ظاہر ہوتا ہے۔

میخائل باختن نے زبان کے اس متحرک تصور کا اطلاق ادبی متن پر کرنے کے لیے اسے ایک بھرپور نظریے کی شکل دی۔ اس کے باوجود وہ ادب کو سماجی طاقتوں کا

براہِ راست نتیجہ نہیں سمجھتا تھا۔ بلکہ ادبی ساخت سے اس کا ہیئتی رشتہ برقرار رہا، اور وہ برابر ثابت کرتا رہا کہ زبان کی فعال اور متحرک نوعیت کس طرح ادبی روایت میں بار بار خود کو ظاہر کرتی رہتی ہے۔ باختن نے اپنے تجزیوں میں اتنی توجہ زبان کے سماجی اور طبقاتی کردار پر نہیں کی جتنی توجہ اس بات کو ثابت کرنے پر صرف کی کہ زبان ہی اقتدار کو تہس نہس کرتی ہے اور متبادل آوازوں یا (قوتوں) کو آزاد کرتی ہے۔ باختن کا فکری رویہ زبان کے باغیانہ کردار پر اصرار کرتا ہے۔ اس نے ان ادیبوں اور شاعروں کی تعریف کی ہے جن کے ہاں مختلف اقداری نظاموں کا آزادانہ اظہار ملتا ہے یا کثیر جہاتی مکالمہ ملتا ہے، یعنی جو اپنے ادبی اقتدار کو متبادل صورتوں پر مسلط نہیں کرتے۔

ادب کی فکری تاریخ کے سلسلے میں اور پراگ لنگوئسٹک سرکل کے ذریعے ساختیاتی فکری رویے کو جاری رکھنے کے بارے میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کئی مثالیں پیش کی ہیں۔ مثلاً یہ کہ مکاروسکی نے ادبی تجزیے میں غیر ادبی عناصر کو یکسر نظر انداز کرنے کی مخالفت کی — تینیانوف نے جمالیاتی ساختوں کا تصور پیش کیا تھا۔ اس نظریے کو آگے بڑھاتے ہوئے مکاروسکی نے اس نکتے کی اہمیت پر زور دیا کہ ادب اور سماج میں جو آویزش و پیکار جاری رہتی ہے، فن پارہ اس کا مظہر ہوتا ہے۔ مکاروسکی کا کارنامہ دراصل اس کی یہ لاجواب کرنے والی دلیل ہے کہ جمالیاتی تفاعل کوئی ساکت و جامد صفت نہیں ہے، اس کی حدیں بدلتی رہتی ہیں۔ ایک ہی شئے کے کئی تفاعل ہو سکتے ہیں اور ان میں ایک جہت جمالیاتی تفاعل کی بھی ہو سکتی ہے —

پروفیسر نارنگ نے "مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات" پر بھی کھل کر لکھا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو میں ساختیاتی مارکسیت اور نئی مارکسیت کا تنقیدی تعارف بھی باضابطہ طور پر تھیوری کی پوری آگہی کے ساتھ سب سے پہلے گوپی چند نارنگ نے کرایا۔ تعجب ہے کہ یہ توفیق نئے پرانے ترقی پسندوں میں کسی کو نصیب نہیں ہوئی، اور اس راہ میں بھی پہلا قدم نارنگ ہی کو اٹھانا پڑا۔ ان کی ذہنی کشادگی کا سب سے

بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ اپنے علمی کام کو ہر طرح کے تعصبات سے ہٹ کر انجام دیتے ہیں۔ اس موضوع پر لکھتے ہوئے انھوں نے پانچ مارکسی مفکرین لوسی این گولڈمن، پیئر ماشرے، لوئی آلتھیوسے، فیڈرک جیمسن اور ٹیری ایگلٹن کے خیالات اور نظریات سے بحث کی ہے، ان کی نظریہ سازی کی ادبی قدر و قیمت کا محاکمہ کیا ہے اور نئی ادبی تھیوری پر ان کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ سب سے پہلے گولڈمن سے بحث کی ہے کہ اس کی فکر کا ایک سرا لوکاچ کی فکر سے اور دوسرا ساختیات سے جُڑا ہوا ہے۔ اس کے فکری رویے میں مارکسیت اور ساختیات کا اشتراک نظر آتا ہے۔ رومانیہ کے اس ناقد نے سماجیاتی ساخت میں ساخت کو بین الفرادی عمل اور برتاؤ سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے ناول کی سماجیات پر نمائندہ کام کیا ہے۔ فرانس کے پیئر ماشرے کا طریقہ، آئیڈیولوجی کا حلیف ہے۔ یعنی قابلِ قبول متون کو قابلِ قبول معنی پہنا کر بورژوا تنقید ان عناصر کو دبا دیتی ہے۔ یا ان پر سنسر بٹھا دیتی ہے جو رائج آئیڈیولوجی سے متصادم ہوں۔ ماشیرے کا رویہ بڑی حد تک اس مرکز نا آشنا قرأت سے ملتا جلتا ہے جسے رولاں بارتھ اور ژاک دریدا کے اثرات نے فروغ دیا اور جو کسی بھی طرح کی ہم آہنگی کے خلاف ہے۔ متن کا اصل مطالعہ اس کا تقاضا کرتا ہے کہ اسے بے دخل کیا جائے یعنی DECONSTRUCT کیا جائے اور افہام و تفہیم کے ممکنہ امکانات پر نظر رکھی جائے بشمول ان امکانات کے جو آئیڈیولوجی کی جانبداری اور تحدید کا پردہ چاک کرتے ہیں۔ فرانس کے ہی لوئی آلتھیوسے کی توجہ اس پر رہی ہے کہ ادب، اثر (EFFECT) مرتب کرتا ہے بطور سماجی تشکیل کی ایک خودمختار سطح کے۔ چناں چہ ادب حقیقت کا آئینہ یا اصل کی نقل یا حقیقت کا مثنیٰ (SECONDARY REFLECTION) نہیں ہے، بلکہ یہ بجائے خود ایک سماجی قوت ہے، جو اپنے تعینات اور اثرات کے ساتھ اپنی حیثیت رکھتی ہے اور اپنے بل اور قوت پر قائم ہے ـــــ نارنگ، آلتھیوسے کے تصور آئیڈیولوجی کو بہت اہمیت دیتے ہیں جس نے پس ساختیاتی فکر پر گہرا اثر ڈالا۔ آلتھیوسے کے پیچیدہ خیالات کو جس

منطقی مضبوطی اور صلابت سے گوپی چند نارنگ نے پیش کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے :
"آئیڈیولوجی محض تجریدی تصورات کا مجموعہ نہیں بلکہ یہ عبارت ہے افراد کے معمولات اور برتاؤ سے جو سماجی تشکیل میں انسان کے وجود کی حقیقی حالت سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ ڈسکورس، امیجز اور متھ کی نمائندگیوں کا وہ نظام ہے جو ان حقیقی رشتوں سے متعلق ہے جن میں لوگ زندگی کرتے ہیں۔ آئیڈیولوجی فقط وہ تصورات نہیں جو کتابوں میں لکھے ہیں یا جسے انسانی ذہنوں میں لیے پھرتے ہوں، یہ وجود رکھتی ہے افراد کے برتاؤ میں جب وہ اپنے ایقانات کی رو سے عمل آرا ہوتے ہیں۔" برطانیہ کے ٹیری ایگلٹن کا کہنا ہے کہ مارکسی تنقید متن کو ایسا دکھاتی ہے جیسا خود اس کو بھی خبر نہیں۔ یعنی متن کے بننے کے حالات جو اس کے لفظ لفظ میں گُھدے ہوئے ہیں جن کے بارے میں متن خاموش ہوتا ہے۔ یہ وہ معروض ہے جس کو متن سامنے نہیں لاتا اور جو مارکسی تنقیدی تجزیے کی ہی کسی مدد سے سامنے لایا جاسکتا ہے۔ امریکہ کے فریڈرک جیمسن کا کہنا ہے کہ مختلف النوع اور غیر متجانس پیداواری اطوار کی پیچیدہ ساخت ہی وہ غیر متجانس تاریخ ہے جو غیر متجانس ادبی متون میں منعکس ہوتی رہی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کے اس نکتے کے سلسلے میں جیمسن کا کہنا ہے کہ متن اور حقیقت کا امتیاز قابل قبول نہیں ہے۔ اس لیے کہ ساختیات کی رو سے خود حقیقت ایک اور متن ہے۔ اس کا اصرار ہے کہ در اصل متون کا تنوع سماجی اور تاریخی زندگی کا تنوع ہے جو واقعتاً متن سے باہر وجود رکھتا ہے۔

روسی ہیئت پسندوں کے ادبی نظام سے بھی گوپی چند نارنگ نے پہلی بار باضابطہ اردو والوں کو متعارف کرایا۔ ان کا ذکر فکشن کی شعریات کے ضمن میں بھی آیا ہے اور شاعری کی شعریات کے ضمن میں بھی۔ ان میں ولادمیر پروپ تاریخی اعتبار سے مقدم ہے۔ پروپ کی دلچسپی صرف بیانیہ ساخت میں تھی۔ اس نے پلاٹ کے تفاعل اور کرداروں کے رول کے باہمی رشتوں کی نشاندہی کر کے بیانیہ کی بنیادوں کو بے نقاب کیا۔ دوسرے الفاظ میں اس نے کہانی کی داخلی ساخت (تنظیم) اور ہیئتی ڈھانچے کے

عناصر اور ان کی کارکردگی کے دائرۂ عمل کو ہمیشہ کے لیے نشان زد کیا۔ اس طرح گویا اس نے لوک کہانیوں کی گرامر کو متعین کیا۔ جن بنیادوں پر آگے چل کر بیانیہ پر کام کرنے والوں نے عمارتیں اٹھائیں۔ فرانسیسی ماہر بشریات کلاڈ لیوی سٹراس کا موضوع لوک کہانی کی ہیئت نہیں بلکہ اس کی اصل ہے۔ یعنی متھ جس سے چھوٹی بڑی کہانیاں وجود میں آتی ہیں۔ وہ تمدنی زندگی کے ٹھوس حقائق اور اشیا سے بھری پڑی دنیا کو ایک ایسی نگاہ عکس ریز سے دیکھتا ہے جو اس کی تہوں تک اتر جاتی ہے۔ وہ ثقافتی (صوتی) مظاہر کی بوقلمونی اور رنگارنگی میں فونیمی وحدت کا جویا تھا اور ادب کے نقطۂ نظر سے مواد کی کثرت کا مطالعہ اس کے پس پشت کارفرما فارم کی وحدت کو دریافت کرنے کے لیے کرتا تھا۔ یہ جاننے کے لیے، ثقافتی زندگی کی حیران کن بوقلمونی کا ساختیاتی اصل الاصول کیا ہے۔ امریکہ کے نارتھروپ فرائی کی ساختیات نے اس وقت کی رائج نئی تنقید کے بنیادی مفروضات کو چیلنج کیا اور اصرار کیا کہ شعریات اور ادبی تنقید ایک باقاعدہ ضابطۂ علم ہے' اور خواہ ایسا محسوس ہو یا نہ ہو یہ ضابطۂ علم فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے لامحالہ عمل آرا رہتا ہے۔ نیز یہ کہ تنقید کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ ادب کی شعریات کے اصول و قوانین کا تعین کرے اور انھیں منظم اور منضبط کرے اور یہ کہ ادبی تنقید لبرل (روشن خیال) تعلیم کے ایک شعبے کے طور پر تاریخ کے جبر کے باوجود ایک آزاد اور غیر طبقاتی سماج کے تصور کو ممکن بنا سکتی ہے، یعنی تنقید باوجود خودمختار اور خودکفیل ہونے کے ایک سماجی معمل کے طور پر کام دے سکتی ہے اور طبقاتی کش مکش کو حل کرسکتی ہے لیکن واقعاتی طور پر نہیں صرف تصوراتی طور پر۔

غرض فرائی کا لبرل ہومنزم اصلاً تجربیت، مثالیت (EMPIRICISM-IDEALISM) کی نوعیت رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانی ذہن چوں کہ اس سماجی تشکیل سے الگ ہے جس کی ساخت کا وہ خود حصّہ ہے' چوں کہ تاریخ کے بہاؤ کو بدل سکنے پر وہ قادر نہیں' اس لیے ذہنی آزادی ہی اس کے لیے سب سے بڑی سماجی قدر ہے۔ اے۔ جے۔ گریما نے اپنے نظریے کی بنیاد بیانیہ کے معنیاتی تجزیے پر رکھی ہے اور

پورے بیانیہ کی شعریات کے تعین کی کوشش کی ہے۔ جس طرح آواز کا تفاعل اس کے فونیمی تضاد سے معلوم ہوتا ہے، اسی طرح معنی کے امتیازات سیم (SEMES) یعنی معنیاتی واحدوں کے تضادات سے قائم ہوتے ہیں۔ چناں چہ اصولی طور پر 'تاریک' کے معنی 'روشن' کے تضاد سے یا 'اوپر' کے معنی 'نیچے' کے تصور سے متعین ہوتے ہیں۔ یہی دو طرفہ تضاد مرد عورت، عمودی افقی، انسان جانور وغیرہ میں ملتا ہے۔ گریما کے نظریے کی بنیاد معنی خیزی کی اسی بنیادی ساخت پر مبنی ہے۔ تو دوروف کا زور فکشن کی گرامر کے تعین پر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر طرح کے فکشن میں تین جہات ضروری ہیں :

۱۔ معنیاتی جہت (SEMANTICS) یعنی مواد کی جہت

۲۔ نحویاتی جہت (SYNTACTICAL) یعنی کہانی کے مختلف اجزا میں ترتیب کی جہت

۳۔ لفظیاتی جہت (VERBAL) یعنی لفظوں اور ترکیبوں کے خصوصی استعمال کی جہت۔

اس کے بعد وہ زبان کے نحوی اصولوں کے ماڈل کی بنا پر بیانیہ کی ساخت کے تعین کے کام کو آگے بڑھاتا ہے۔ وہ بیانیہ کے قلیل ترین جز کو جس کی مزید تحلیل نہ ہو سکے، مسئلہ (PROPOSITION) کہتا ہے۔ بیانیہ میں کئی مسائل (PROPOSITIONS) مل کر ترجیع (SEQUENCE) قائم کرتے ہیں۔ ساختیاتی نظریہ سازی میں قرأت کی اہمیت پر زور دینا تودوروف کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ وہ ساختیاتی مفکرین میں پہلا شخص ہے جس نے بہ دلیل اس مسئلہ کو اٹھایا اور اس کی نظریاتی گرہیں کھولیں۔

ژیرار ژینت نے بیانیہ کی تین سطحیں قرار دی ہیں :

(۱) کہانی (HISTOIRE)

(۲) ڈسکورس یا بیان (RECIT)

(۳) بیانیہ (NARRATION)

یہ تین جہات فعل کے تین صرفی پہلوؤں سے جڑی ہوئی ہیں۔ یعنی فعل، صورت، اور طورِ فعل (TENSE, MOOD, VOICE) مثلاً صورت (MOOD) اور طورِ فعل (VOICE)

کی مدد سے ان مسائل کی بخوبی درجہ بندی ہو جاتی ہے جو بیانیہ میں نقطۂ نظر (POINT OF VIEW) کے سوال سے پیدا ہوتے ہیں۔ بالعموم ہم بیان کرنے والے کی آواز اور کردار کے تناظر میں فرق نہیں کر پاتے۔ GREAT EXPECTATIONS میں پپ اپنے گزرے ہوئے دنوں کا تناظر فراہم کرتا ہے۔ جب کہ وہ اسے بحیثیت ایک راوی کے بعد میں بیان کر رہا ہے۔ پس ساختیات کے ضمن میں ژینت نے بعض بنیادی تصورات کے تضادات کو پہلے قائم کیا اور پھر خود ہی ان کو چیلنج کیا اور منطقی طور پر بہ دلیل ان کو مسمار کر دیا۔ اس فکری رویے نے آگے چل کر ژاک دریدا کے ایک بالکل نئے اور ہوش ربا فلسفے ردتشکیل کے لیے دروازہ کھول دیا۔

کی مدد سے ان مسائل کی بخوبی درجہ بندی ہوجاتی ہے جو بیانیہ میں نقطۂ نظر (POINT OF VIEW) کے سوال سے پیدا ہوتے ہیں۔ بالعموم ہم بیان کرنے والے کی آواز اور کردار کے تناظر میں فرق نہیں کر پاتے۔ GREAT EXPECTATIONS میں پپ اپنے گزرے ہوئے دنوں کا تناظر فراہم کرتا ہے۔ جب کہ وہ اسے بحیثیت ایک راوی کے بعد میں بیان کر رہا ہے۔ پس ساختیات کے ضمن میں ژینت نے بعض بنیادی تصورات کے تضادات کو پہلے قائم کیا اور پھر خود ہی ان کو چیلنج کیا اور منطقی طور پر بہ دلیل ان کو مسمار کر دیا۔ اس فکری رویے نے آگے چل کر ژاک دریدا کے ایک بالکل نئے اور ہوش ربا فلسفے ردتشکیل کے لیے دروازہ کھول دیا۔

۳

ساختیات کی جگہ پس ساختیات ساتویں دہائی کے آخری برسوں کی دین ہے۔ پس ساختیاتی مفکرین میں رولاں بارتھ اور ژاک دریدا کے بعد سب سے اہم نام ژاک لاکاں کا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لاکاں کو ماہرِ تحلیل نفسی بتاتے ہوئے اس کے افکار سے تفصیلی بحث کی ہے[1] ان کا کہنا ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین کی اصل جنگ ان فلسفوں کے خلاف ہے جو 'ایغو الاصل' ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ژاک لاکاں کے لیے 'نوفرائیڈیت' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ دراصل ایغو کے سلسلے میں نفسیات اور فلسفے کی خود مختارانہ حیثیت پر لاکاں نے ہی آزادانہ طور پر سب سے زیادہ توجہ دی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فرائیڈ کی انسانی سائیکی کی تشکیل اس قدر صدمہ پہنچانے والی تھی کہ نتیجتاً اس کے بہت سے پہلوؤں کو ناپسندیدہ سمجھ کر دبا دیا گیا۔ لاکاں دراصل فرائیڈ کی نئی قرأت پیش کرتا ہے۔ اِڈ (ID) کے 'تفاعل' کو اہمیت دیتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ اس کے لاشعور کے جو ہیجانات ابھرتے ہیں، وہ ایغو کی آمریت، اختیار اور اثبات کے آگے سر نہیں جھکاتے۔ اس کے نظام میں ایغو ایک جھوٹی تشکیل CONSTRUCT ہے جو زبان کے استعاراتی نظام کی دین ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فرائیڈ کی اصل بصیرت یہ نہیں تھی کہ لاشعور وجود رکھتا ہے بلکہ یہ کہ لاشعور ساخت رکھتا ہے،

---

[1] ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ گوپی چند نارنگ، ص ۱۱۸
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ ستمبر ۱۹۹۳ء

اور یہ ساخت افعال و اعمال کو اس حد تک اور اس طور پر متاثر کرتی ہے کہ اس کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ لاکاں نے فرائیڈ کو ایک ایسے مافوق البشر سے تشبیہ دی ہے جس نے 'لاشعور کی دیوی' (GODDESS OF UNCONSCIOUS) کو بے نقاب تو کر دیا لیکن خود اس کے جلوؤں کی تاب نہ لا سکا۔ لاکاں نے فرائیڈ کے ان خیالات کی بازیافت کی ہے جو خود فرائیڈ کے لیے ناقابل برداشت تھے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس پہلو کو بھی اجاگر کیا ہے کہ لاکاں کی نفسیاتی تحریروں نے ادبی تنقید کو موضوع (SUBJECT) کا ایک نیا نظریہ دیا ہے۔ سابقہ تنقیدی رویوں نے SUBJECTIVE CRITICISM کو 'رومانی' اور رجعت پسند قرار دے کر رد کر دیا تھا۔ لیکن ژاک لاکاں کے لاشعوری تجزیے نے 'بولنے والے موضوع' (SPEAKING SUBJECT) کا ایسا نظریہ پیش کیا ہے جس کو رد کرنا آسان نہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ 'انسانی موضوع' زبان بولنے کے ساتھ ساتھ "معنی نما" کے ایک ایسے نظام میں داخل ہوجاتا ہے جو اگرچہ اس سے پہلے سے وجود رکھتا ہے لیکن بامعنی اسی وقت بنتا ہے جب انسانی موضوع اس کے ساتھ جُڑ جاتا ہے۔ زبان میں داخل ہونے کے بعد ہی انسان اس قابل ہوتا ہے کہ رشتوں کے نظام میں اپنے آپ کو اور اپنے کردار کو پہچان سکے۔ (یعنی مرد/عورت، باپ/ماں، بیٹی/بیٹا، بہن/بھائی وغیرہ)۔ یہ عمل اور اس سے پہلے کی تمام منزلیں لاشعور کی نگرانی میں طے ہوتی ہیں۔ لاکاں نے ذہن انسانی کی 'تخئیلی' اور 'علامتی' سطحوں میں جو فرق کیا ہے اس کی نشاندہی کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ ایغو قائم ہوجانے کے بعد بھی تخئیلی میلان جاری رہتا ہے کیوں کہ 'متحد و منظم ذات' (UNIFIED SELFHOOD) کا متھ اس امر پر منحصر ہے کہ دنیا میں موجود اشیا اور معروضات کو 'غیر' (OTHERS) سمجھا جائے۔ ویسے بھی بچّے کے موضوع بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کو اپنا معروض سمجھے۔ باپ کے قدغن کے نتیجے کے طور پر بچّہ تفریقی علامتی دنیا میں سر کے بل جا گرتا ہے (مرد/عورت، باپ/بیٹا، حاضر/غیر حاضر، وغیرہ)۔ لاکاں کے سسٹم میں 'لنگ' लिंग (آلۂ تناسل نہیں بلکہ

اس کی علامت) خاص نوع کا 'معنی نما' ہے۔ علامتی دنیا میں 'لنگ' بادشاہ ہے۔ تسوانیت حامی نقادوں کے نزدیک یہ نظریاتی توجیہ قابلِ اعتراض ہے۔ لاکاں کا یہ بھی کہنا ہے کہ تخیئلی سطح علامتی حقیقت کا پوری طرح ادراک نہیں کر سکتی ہیں۔ حقیقت کہیں نہ کہیں ان دونوں کی دسترس سے باہر رہتی ہے۔ جبلی ضرورتیں بھی اس بیان (ڈسکورس) سے تشکیل پاتی ہیں جس کے ذریعے ان کی تکمیل کے لیے مطالبہ رکھا جاتا ہے لیکن نتیجہ تسکین نہیں بلکہ مزید خواہش کی صورت میں نمودار ہوتا ہے جو 'معنی نما' کی لڑیوں میں ڈھلتا ہے۔ جب موضوع 'میں' اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے تو 'میں' پر ہمیشہ لاشعور کا دباؤ پڑتا ہے اور خلل واقع ہوتا ہے۔

گوپی چند نارنگ لسانیات کے ماہر ہیں اسی لیے ژاک لاکاں کے لسانیاتی نظریے پر بھی ان کی نگاہ ٹھہرتی ہے۔ لاکاں کا کہنا ہے کہ لسانیات ذہنِ انسانی اور زبان کی مطابقتوں کی کھوج کی نئی راہ دکھاتی ہے اور اس سے تحلیل نفسی میں انسان کی ذہنی ساخت اور اظہارات کے تجزیے میں غیر معمولی مدد ملتی ہے۔ لاکاں کا یہ دعویٰ ہے کہ:

'THE UNCONSCIOUS IS STRUCTURED LIKE LANGUAGE'

یعنی 'لاشعور زبان کی طرح ساختیا یا ہوا ہے'۔

اسے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ 'لاشعور زبان کی ساخت کی طرح ہے'۔

گوپی چند نارنگ نے نظریۂ لاشعور کے تناظر میں 'استعاراتی' اور 'انسلاکی' سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فرائیڈ نے لاشعوری عمل کے ذکر میں 'بے دخلی' اور "گٹھاو" کے دو تصورات سے مدد لی تھی۔ لاکاں ان کو مربوط کرتے ہوئے کہتا ہے کہ 'گٹھاؤ' اصلاً 'استعاراتی' نوعیت کا حامل ہے اور بے دخلی 'انسلاکی' ہے۔ یوں لاکاں ان کو بھی 'معنی نما' کے اپنے تصور سے قریب تر کر کے 'نظریۂ لاشعور' کو مزید وسعت دیتا ہے۔ لاکاں کے نظریۂ لاشعور نے درحقیقت، اس بارے میں جدید تر تنقید کی سمت نمائی کی ہے کہ زبان کے اشیا کا حوالہ بننے اور خیالات اور احساسات کو ظاہر کرنے کی قوت پر زیادہ بھروسا نہیں کیا جا سکتا۔ جدید ادب معنی کی آزادانہ عمل آرائی میں بہت کچھ خواب کی دنیا سے ملتا جلتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے لاکاں کے ذریعے ایڈگرایلن پو کی کہانی THE PURLOINED LETTER کے تجزیے سے بھی اپنی بحث کو آگے بڑھایا ہے اور نظریے کی وضاحت کی ہے۔ اس کہانی میں دو واقعات ہیں۔ پہلے واقعے میں ایک وزیر دیکھتا ہے کہ ملکہ ایک خط کے بارے میں فکرمند ہے جو اُس سے میز پر کھُلا رہ گیا ہے اور جس کا بادشاہ کو پتہ نہیں، جو اچانک بغیر کسی اطلاع کے ملکہ کی خلوت گاہ میں آجاتا ہے۔ وزیر اس خط کو ملتے جلتے خط سے بدل دیتا ہے۔ ملکہ کچھ کہہ نہیں سکتی کہ مبادا بادشاہ کو معلوم ہوجائے۔ دوسرے واقعے میں پولیس آفیسر کی وزیر کے گھر خط تلاش کرنے کی ناکامی کے بعد جاسوس ڈوپن دیکھتا ہے کہ خط وزیر کے آتش دان کے اوپر ایک کارڈ ریک میں ٹھنسا ہوا ہے۔ وہ وزیر کی نظر بچا کر اس خط کو ملتے جلتے خط سے بدل دیتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ خط کا مضمون کیا ہے، کہانی میں ظاہر نہیں کیا گیا۔ کہانی کا ارتقا نہ تو کرداروں کی وجہ سے ہے نہ خط کے مضمون کی وجہ سے، بلکہ اس مقام (پوزیشن) کی وجہ سے ہے جو اس خط کو ہر واقعے میں تین افراد سے رشتے کے باعث حاصل ہے۔ لاکاں نے اس رشتے کو تین 'نظروں' (GLANCES) کی مدد سے دکھایا ہے۔ پہلی 'نظر' کو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ (پہلے واقعے میں بادشاہ، دوسرے میں پولیس آفیسر) دوسری 'نظر' یہ چاہتی ہے کہ پہلی 'نظر' کو کچھ نظر نہ آئے اور راز محفوظ رہے۔ (پہلے واقعے میں ملکہ، اور دوسرے میں وزیر) اور تیسری 'نظر' یہ دیکھتی ہے کہ پہلی دو 'نظروں' نے پوشیدہ خط کو کھلا چھوڑ دیا ہے (پہلے واقعے میں وزیر، اور دوسرے میں جاسوس ڈوپن)۔ گویا خط بطور ایک 'معنی نما' کے عمل آرا ہوتا ہے اور کہانی میں کرداروں کے لیے 'موضوعی' حیثیتیں متعین کرتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ اس کہانی سے نظریۂ تحلیلِ نفسی کا یہ پہلو واضح ہوتا ہے کہ علامتی نظام 'موضوع' کا متعین کار ہوتا ہے اور 'معنی نما' کے سفر ہی سے 'موضوع' کو ایک فیصلہ کن سمت ملتی ہے۔ لاکاں اس کہانی کو تحلیلِ نفسی کی تمثیل کہتا ہے۔

لاکاں کی خود شناسی، خود احساسی، تہہ داری اور پُراز اشکال اسلوب کا جواز

فکر کی نئی سطح سامنے لاتا ہے ۔ اس نے لسانیات ، منطق اور تحلیلِ نفسی سے مدد لے کر نفسیات کو نئی فکری سطح دی ہے اور اس میں دانشورانہ شدت اور صلابت (INTELLECTUAL RIGOUR) پیدا کی ہے !

پس ساختیاتی فکر میں نکتہ رسی کا ثبوت دیتے ہوئے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے پس ساختیات کے ایک اور اہم نظریہ ساز مشل فوکو (MICHEL FOUCAULT) کی فکری دھارا سے بحث کی ہے[1] فوکو کے بنیادی نکتہ کو اجاگر کرتے ہوئے ڈاکٹر نارنگ کہتے ہیں کہ 'متنیت' (TEXTUALITY) کے نظریے سیاسی اور سماجی طاقتوں اور آئیڈیولوجی کو 'معنی خیزی' کے وسائل قرار دے کر ان کی حیثیت کو گھٹا دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی ہٹلر، مسولینی یا اسٹالن ایک پوری قوم کو اپنے حکم پر چلاتا ہے تو ایسا 'ڈسکورس' کی طاقت کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس طاقت کے اثرات کو 'متن' تک محدود رکھنا مہمل بات ہے۔ فوکو کہتا ہے کہ اصل، طاقت کا استعمال 'ڈسکورس' کے ذریعے ہوتا ہے اور اس طاقت کے ٹھوس اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ فوکو اپنے نظریۂ 'ڈسکورس' کے ذریعے جرمن فلسفی نطشے کی نئی تعبیر پیش کر رہا ہے۔ اسے نطشے کی رجائیت سے کچھ لینا دینا نہیں ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تمام علم ناپائیدار اور گزراں ہے۔ فوکو خواہش کا طرفدار ہے اور الیغو کا مخالف ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ تمام علم طاقت کی خواہش (WILL TO POWER) کا مظہر ہے۔ 'ڈسکورس' سے فوکو کی مراد خیالات، رویے، موقف سبھی کچھ ہے۔ دیوانگی، جرائم یا جنس بھی۔ اس کے خیال میں طاقت کا ڈسکورس "سچ" کی خدمت کے نام پر اجنبیت پیدا کرتا ہے۔

گوپی چند نارنگ فوکو کے 'ڈسکورس' کو ذہنِ انسانی کی مرکزی سرگرمی قرار دیتے

[1] ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ گوپی چند نارنگ، ص ۱۹۳

ہوئے لکھتے ہیں کہ وہ تبدیلی کی تاریخی جہت میں دلچسپی رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جو کچھ کہنا ممکن ہے وہ ایک عہد سے دوسرے عہد میں بدل جاتا ہے۔ سائنس میں بھی کوئی نظریہ اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جاتا جب تک کہ وہ سائنس کے مقتدر اداروں اور ان کے سرکاری ترجمانوں کے طاقتی توافق سے مطابقت پیدا نہ کرلے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں علم کی مختلف شکلیں بنیں، بالخصوص جنس، جرائم، طبِ دماغی اور طبِ جسمانی کے بارے میں۔ اور پھر یہ بالکل بدل گئیں۔ ایسا عہد بہ عہد ہوتا رہا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق تاریخ مبرہن تبدیلیوں کا ایک غیر مسلسل سلسلہ ہے۔ طاقت کے دباؤ کے بدلتے رہنے والے زُمروں کو وہ ثقافت کے محافظ خانے قرار دیتے ہوئے "مثبت لاشعور" کا نام دیتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے فوکو کے ایک اور نکتے سے بحث کی ہے کہ علم کی پولیسنگ اگرچہ عام طور پر چند ناموں سے وابستہ کر دی جاتی ہے (افلاطون، ارسطو، لاک، کانٹ، ہیگل وغیرہ) لیکن درحقیقت ساختیاتی اصولوں کے وہ سیٹ جو مختلف ضابطہ ہائے علوم کے نظام کے ضامن ہیں، وہ کسی ایک فرد کے شعور کے بس کے نہیں۔ ہر عہد کے نظریاتی فریم ورک کو فوکو EPISTEME کہتا ہے۔ جن نمائندہ شخصیات کا اس نے ذکر کیا ہے ان میں نطشے، فان گوگ، رلکے، ساد وغیرہ کے نام ہیں۔ یعنی نارمل انسان کے ڈسکورس میں جو خالی جگہیں رہ گئی تھیں ان کو بھرنے والے ہیرو تھے لیکن ان شخصیات کی صاف بیانی سے وہ متاثر نہیں ہے۔ کیوں کہ فوکو نے جو کچھ کہا ہے بالواسطہ طور پر کہا ہے اور یہ ظاہر نہیں ہونے دیتا کہ 'کچھ' پر 'کچھ نہیں' کو ترجیح دینے کی وجوہ کیا ہیں۔ فوکو کے ضمن میں ایڈورڈ سعید کے خیالات سے بھی روشناس کرایا گیا ہے۔

پس ساختیاتی مفکرین میں ایک اور اہم نام جولیا کرسٹیوا کا بھی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے پہلی بار لاکاں اور فوکو کی طرح کرسٹیوا کو بھی اردو میں متعارف کرایا ہے اور اس کے نظریے سے بحث کی ہے۔ جولیا کرسٹیوا کا شعری زبان کا نظریہ تحلیلِ نفسی

پر مبنی ہے۔ وہ ان ذہنی رویوں کا سراغ لگانا چاہتی ہے جن کے باعث ہر وہ چیز جو معقول اور منظم سمجھی جاتی ہے، غیر معقولیت اور انتشار کے خطرے سے دو چار رہتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ رابطہ، جس کے ذریعے متحد و منظم موضوع UNIFIED SUBJECT یعنی ذہن انسانی، اشیا اور ان کی حقیقت کا ادراک کرتا ہے وہ زبان کی نحو ہے اور منظم نحو (کلمہ) منظم ذہن کی پہچان ہے۔ تاہم شعورِ انسانی ہر شئے پر قدرت نہیں رکھتا' اسے تخریب کار عناصر سے خطرہ لاحق رہتا ہے۔ کرسٹیوا نے ان تخریب کار عناصر کو تین شقوں میں بانٹا ہے: (۱) نشاط (یعنی شراب، جنس، سرود و نغمہ) (۲) مزاح (۳) شاعری۔

گوپی چند نارنگ نے خواہش (DESIRE) کے فلسفہ سے بحث کرتے ہوئے جولیا کرسٹیوا کا نظریہ پیش کیا ہے کہ خواہش کی تخریبی طاقت اور اثر پذیری یا خلل اندازی ادبی اظہار سے ہوتی ہوئی سماجی مظاہر تک پہنچتی ہے۔ اس کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ شعری زبان کی تبدیلیوں سے پتہ چلتا ہے کہ نئے موضوعی ذہنی موقف اندر ہی اندر حاوی سماجی ڈسکورس کی بنیادوں کو کھوکھلا کر سکتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اس کا مطلب یہ بھی نکالا ہے کہ موضوع (ذہن انسانی) محض سادہ ورق نہیں ہے جو اپنے سماجی یا جنسی کردار کا منتظر رہتا ہے بلکہ یہ ہر وقت برسر پیکار رہتا ہے اور جو یہ ہے، اس کے علاوہ ہونے کی بھی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کی نفسیاتی تاویل ہے کہ:

"انسانی ذہن شروع سے ایک ایسا مقام ہے جس میں جسمانی اور نفسیاتی ہیجانات کے کارفرما رہنے کا تموج جاری رہتا ہے۔ خاندان اور سماج کے بندھن آہستہ آہستہ اس تموج کو باقاعدگی عطا کرتے ہیں۔ قبل لسانی منزل میں غیر منظم حرکات، اشارات' آوازیں، صوتی زیر و بم اس نشانیاتی مواد کا خزانہ فراہم کر دیتے ہیں جو زبان پر قادر ہو جانے اور بالغ ہو جانے پر بھی انسان کے لسانی عمل کی تہہ میں موجزن رہتا ہے۔ اس نشانیاتی خزانے کی سرگرمی کا اندازہ صرف خوابوں میں ہوتا ہے جن میں ربط اور غیر منطقی پیکروں کا غلبہ رہتا ہے۔"

کرسٹیوا شاعری میں آوازوں کے استعمال کو ابتدائی جنسی محرکات سے جوڑتی

ہے۔ گوپی چند نارنگ نے مثال پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "ماما" اور "پاپا" کے ناموں میں بھی غنائی م لبی پ کے مقابلے ہیں ہے۔ کرسٹیوا کہتی ہے کہ 'م' کی آواز ماں کی 'دہنیت' (ORALITY) اور 'پ' کی آواز باپ کی شہوانیت (ANALITY) سے جڑی ہوئی ہے۔ اس نے انقلاب کا تصور بھی پیش کیا ہے کہ سماجی ریڈیکل تبدیلی مقتدر ڈسکورس میں تخریب اور خلل اندازی کے عمل پر منحصر ہے۔ شعری زبان سماج کے ضابطہ بند اور مقید علامتی نظام میں نشانیاتی تخریب کاری کی آزادہ روی (کھلی ڈلی تنقید) کو راہ دیتی ہے۔ لاشعور جو چاہتا ہے، شعری زبان اس کو سماج کے اندر اور سماج کے خلاف برت سکنے پر قادر ہے۔ اسے یقین ہے کہ سماجی نظام جب زیادہ ضابطہ بند، زیادہ پیچیدہ ہوجائے گا تو نئی شعری زبان کے ذریعے انقلاب لایا جا سکے گا۔

کرسٹیوا نے فرائیڈ اور جیکب سن کے طریقوں یعنی بنیادی عوامل میں نئے عنصر کے اضافے کی بات بھی کہی ہے:

" جیسا کہ ہمیں معلوم ہے فرائیڈ نے لاشعور کی کارکردگی میں دو بنیادی عوامل کی نشاندہی کی ہے۔ (۱) منتقل کرنا (DISPLACEMENT) اور (۲) مجتمع کرنا (CONDENSATION)۔ کرودیوسکی اور جیکب سن نے انھیں مختلف طریقے سے پیش کیا ہے یعنی مجاز مرسل اور استعارے کے اصول کے ذریعے — لیکن اس میں ایک تیسرا عنصر بھی جوڑنا چاہیے۔ ایک نشان کے نظام کی طرف انتقال کا دَور۔ اس میں شک نہیں کہ اس عمل میں بھی انتقال اور اجتماع ہوتا ہے لیکن صرف یہی نہیں ہوتا۔ اس میں ایک نظریاتی عمل بھی ہوتا ہے۔ وہ یہ کہ پرانی بات کو ختم کرکے نئی بات کہی جاتی ہے۔ نئے نشان کا نظام پرانے نشان کے مواد سے بن سکتا ہے یا مختلف نشان کے نظام سے مل کر ..." [۱]

کرسٹیوا دوسرے پس ساختیاتی مفکرین کی طرح جواب دینے کے بجائے سوال اٹھاتی

---

[۱] THE REVOLUTION IN POETIC LANGUAGE BY JULIA KRISTEVA
TRANSLATION : MARGARET WALLER

ہے اور اس فرق پر نظر رکھتی ہے کہ متن کیا کہتا ہے اور اس کا دعویٰ کیا ہے کہ وہ کیا کہتا ہے اور وہ 'لفظ مرکزیت' کا شکار نہ ہونے کے اپنے موقف پر قائم ہے۔

بقول گوپی چند نارنگ "ساختیاتی مفکرین کا سارا سفر اس سمت میں تھا کہ متن پر قدرت حاصل کی جائے اور اس کے رازوں کو گرفت میں لیا جائے۔ پس ساختیاتی مفکرین نے مدلل بحث کر کے بتایا کہ یہ خواہش ناممکن الحصول ہے کیوں کہ متعدد لاشعوری، لسانی اور تاریخی قوتیں ایسی ہیں جن پر قابو نہیں پایا جا سکتا۔ 'معنی نما' معنی کے اوپر سے کھسک جاتا ہے، نشاط اور لذّت کی کیفیت (JOUISSANCE) معنی کو تحلیل کر دیتی ہے، نشانیاتی نظام زبان کے علامتی نظام میں خلل ڈالتا ہے، افتراق اور التوا (DIFFERANCE) 'معنی نما' اور 'معنی' کے درمیان خلا پیدا کر دیتے ہیں اور 'طاقت' جمی جمائی علمی بساط کو پلٹ دیتی ہے[1]۔"

پس ساختیات کا سب سے روشن منطقہ 'ردتشکیل' ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی کئی تحریروں میں دریدا اور اس کے نظریۂ معنی سے بحث کی ہے اور اس پر نگاہِ عکس ریز ڈالی ہے۔ نارنگ کے بقول دریدا کے نظریۂ ردتشکیل یا نظریۂ افتراقیت اور بودھی فکر "شونیتا" میں گہری مماثلت ہے۔

---

[1] ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ گوپی چند نارنگ، ص ۲۰۳ – ۲۰۲

۴

ردتشکیلی مطالعے کا رواج پہلے پہل فرانس کے TELQUEL گروپ کے لکھنے والوں میں ہوا لیکن اس کو فلسفیانہ طور پر ژاک دریدا نے قائم کیا۔ دریدا نے اپنے خیالات کو درج ذیل کتابوں میں پیش کیا ہے :

OF GRAMMATOLOCY
WRITING AND DIFFERENCE
SPEECH AND PHENOMENA

یہ کتابیں ۱۹٦۷ء میں ایک ساتھ پیرس سے شائع ہوئیں تو بقول گوپی چند نارنگ، فلسفے کی دنیا میں گویا زلزلہ آگیا۔ دریدا نے فلسفے کے بنیادی مفروضات پر جس نوعیت کے سوال قائم کیے، کہا جاتا ہے کہ ایسا افلاطون کے بعد پہلی بار ہوا۔ اپنی بعد کی دوسری کتابوں میں بھی دریدا نے اپنے نظریے کی مزید وضاحت اور توثیق کی۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے قدیم فلسفے کے بعض بنیادی مفروضات کو بھی بے دخل کیا ہے اور معاصر فکر کی کمزوریوں کو بھی بے دلیل بے نقاب کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ مغربی مابعدالطبیعیات کے جتنے بھی تصورات ہیں وہ LOGOCENTRISM یعنی 'لفظ مرکزیت' یا لفظ کے معنی کی موجودگی (PRESENCE) پر قائم ہیں۔ اور موجودگی کے تصور پر اس لیے قائم ہیں کہ اصلاً وہ PHONOCENTRISM یعنی صوت مرکزیت کا شکار ہیں۔ یعنی اس کو وہ تسلیم شدہ سمجھتے ہیں کہ تکلم (تقریر) کی موجودگی کو 'تحریر' کی موجودگی پر فوقیت حاصل ہے۔ موجودگی سے دریدا وہ محکم معنیاتی بنیاد (ABSOLUTE FOUNDATION) مراد لیتا ہے جس پر کوئی بھی تصور (معنی) قائم ہوتا ہے۔ اس کو وہ مرکز (CENTRE)

سے بھی تعبیر کرتا ہے ۔ جس پر کسی بھی لفظ یا تصورِ معنی کا اس زبان کے نظام کی رو سے مدار ہوتا ہے ۔ 'صوت مرکزیت'، یعنی تکلم پر قائم مفروضات اگرچہ 'لازم' ہیں لیکن جب تکلم کیا جاتا ہے تو لفظ یعنی تحریر کی 'موجودگی' متکلم کے ذہن میں 'موجود' ہوتی ہے ۔

دریدا کے دعویٰ کا تجزیہ کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ مزید لکھتے ہیں کہ دریدا معنی کے لیے جس 'موجودگی' یا 'مرکز' کی بات کرتا ہے اس کی بنیادی دلیل دراصل سوسیئر کے اس نکتے سے ماخوذ ہے کہ لفظ (SIGNIFIER) اور تصورِ معنی (SIGNIFIED) (لکھا جائے خواہ وہ بولا جائے) اپنا انفراد کسی مثبت یا معروضی عنصر سے نہیں، بلکہ اس افتراق سے حاصل کرتے ہیں جو زبان کے اندر اس میں اور دوسرے لفظوں اور معنی کے مابین ہوتا ہے :

"IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES WITH NO POSITIVE TERMS"

چناں چہ اس خیال کی صلابت کی بنا پر دریدا کہتا ہے کہ لفظ و معنی کے انفرادی عناصر چوں کہ تفریقی رشتوں پر مبنی ہیں اس لیے ان کو 'موجود' نہیں کہا جا سکتا ۔ تاہم یہ غیر موجود بھی نہیں کیونکہ تفریقی معنی اپنی جھلک (TRACE) دکھاتا ہے ان تمام غائب عناصر کی مدد سے جن کی تفریق سے اس کا انفراد قائم ہوتا ہے ۔

گوپی چند نارنگ نے دریدا کے نظریۂ ردتشکیل کا جائزہ تفصیل سے لیا ہے[۱]
دریدا کہتا ہے کہ ساختیاتی فکر میں ساخت (اسٹرکچر) کا تصور اس مفروضے پر قائم ہے کہ معنی کا کسی نہ کسی طرح کا مرکز ہوتا ہے ۔ یہ مرکز ساخت کو اپنے تابع رکھتا ہے ۔ لیکن خود اس مرکز کو تجزیے کے تابع نہیں لایا جا سکتا (ساخت کے مرکز کی نشاندہی کا مطلب ہوگا دوسرا مرکز تلاش کرنا) انسان ہمیشہ مرکز کی خواہش کرتا ہے اس لیے کہ مرکز، موجودگی کی ضمانت ہے :

---

[۱] ماہنامہ "صریر" کراچی - اپریل ۱۹۹۰ء "ژاک دریدا" گوپی چند نارنگ

CENTRE GUARANTEES BEING AS PRESENCE

گوپی چند نارنگ نے دریدا کے کلاسیکی کارنامے OF GRAMMATOLOGY میں لفظوں پر ماورائی موجودگی کے تصورات کے قائم ہونے کو LOGOCENTRISM ' نطق مرکزیت ' کہا ہے ۔" LOGOS یونانی لفظ ہے ۔ نئے عہد نامے میں LOGOS ایسی اصطلاح ہے جو موجودگی کے تصور سے لبالب بھری ہوئی ہے ۔ دریدا کے بیان کا تطابق یہاں اسلامی روایت اور ہندوستانی روایت سے نامناسب نہیں ہوگا ۔ لفظ ہر چیز کا سرچشمہ ہے ۔ خلاصۂ کائنات ، سرّ اکبر ، دنیا کی موجودگی کا ضامن ۔ اسلامی روایات میں کُنْ فَیَکُوْنْ سے یہی مراد ہے ۔" گوپی چند نارنگ یہ بھی کہتے ہیں کہ" ہندوستانی روایت میں ' اوم ' سرشٹی کی تخلیق کا اصل الاصول ہے ۔ ہندوستانی فکر کی رو سے ' شبد ' برہمہ ہے ۔ اور برہمہ یعنی حقیقتِ مطلقہ ' شبد ' ! ہندوستانی فلسفے میں یہ گونج برابر ملتی ہے ' شبدم برہمہ शब्द ब्रह्म ۔ اس لیے اپنشدوں ، پرانوں ، شاستروں کے تخلیق کاروں نے کبھی اپنی ذات کا اثبات اپنے نام کی صورت میں نہیں کیا ' شبدم برہمہ ' اور اس کی تطبیق (پرتبھا) प्रतिभा سے کی گئی ہے جو شعور کا کوندا یا ' شعورِ کلی ' یا ' وحدتِ مطلقہ ' ہے ۔ واک वाक یا ' وانیٔ वाणी کی فضیلت اور ہندو روایت میں سرسوتی یعنی علم وفن کی دیوی کا تصور یا جین مت میں واگیہ دیوی یعنی تخلیق کی دیوی کا تصور LOGOS کی اسی معنیاتی مرکزیت کی آفاقی جہات کا کھلا ہوا ثبوت ہیں ۔"

گوپی چند نارنگ نے مغربی روایت میں انجیل کی رو سے LOGOS کی آفاقی جہت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ کُلی کائنات کے وجود کا ضامن ہے ۔ دریدا کہتا ہے کہ انجیل میں لفظ " خدا " ، اگرچہ لکھا ہوا ہے لیکن ' خدا ' اصلاً بولا جانے والا لفظ ہے جسے ایک زندہ جسم بولتا ہے ۔ جس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ تحریر پر تقریر کی فوقیت ' لفظ مرکزیت ' کی کلاسیکی خصوصیت ہے ۔ ' صوت مرکزیت ' (PHONOCENTRISM) کی رو سے تحریر دراصل تقریر (تکلم) کی وہ شکل ہے جو تقریر

کی ملاوٹ لیے ہوئے ہے۔ تقریر ہمیشہ اصل خیال سے زیادہ قریب ہوتی ہے۔ جب ہم تقریر (تکلم) سنتے ہیں تو اسے موجودگی (PRESENCE) سے منسوب کرتے ہیں جس کی تحریر میں کمی محسوس ہوتی ہے۔ دریدا نے تحریر کے تین خصائص بیان کیے ہیں :

(۱) تحریری نشان حرف ہے جو نہ صرف متکلم کی عدم موجودگی اور اس خاص تناظر کی عدم موجودگی میں دہرایا جا سکتا ہے جس میں وہ لکھا گیا تھا بلکہ جس کے لیے لکھا گیا تھا، اس کی عدم موجودگی میں بھی دہرایا جا سکتا ہے۔

(۲) تحریری نشان اپنے اصل تناظر کی تحدید کو توڑ سکتا ہے اور اس کو مختلف تناظر میں پڑھا جا سکتا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ مصنف کا منشا کیا تھا۔ نشانات کی کوئی بھی لڑی کسی بھی کلام (DISCOURSE) میں پروئی جا سکتی ہے۔

(۳) تحریری نشان خاص طرح کی فصل (SPACING) کے تابع ہے۔ یعنی لفظوں اور کلموں میں فصل کے قاعدے مقرر ہیں۔ تحریر اپنے حوالے سے بھی فصل رکھتی ہے۔

یہ وہ خصائص ہیں جو تحریر کو تقریر سے ممیز کرتے ہیں۔ دریدا اس حقیقت کو دوسری طرح سے بھی بیان کرتا ہے کہ تحریر کا استناد مکمل نہیں کیوں کہ اگر تحریر اپنے تناظر سے ہٹ کر بھی دہرائی جا سکتی ہے تو بے مقتدر ہو سکتی ہے۔

زبان میں معنی کے کھیل کی وضاحت کے سلسلے میں گوپی چند نارنگ نے دریدا کی خاص اصطلاح کا ذکر کیا ہے کہ DIFFERANCE کو وہ فرانسیسی لفظ DIFFERANCE کے دونوں مفاہیم یعنی DIFFERENCE (فرق) اور DEFERMENT (التوا) کے لیے استعمال کرتا ہے اور کہتا ہے کہ زبان میں معنی کا اثر دوسرے لاتعداد معنی سے اس کے فرق سے پیدا ہوتا ہے۔ نیز معنی کی چوں کہ محکم بنیاد نہیں، اس کی قطعیت التوا میں رہتی ہے۔ دریدا ایک اور اصطلاح DISSEMINATION کا استعمال کرتا ہے جس کے دونوں معنی کا وہ فائدہ اٹھاتا ہے۔ یعنی تخم ریزی / گاڑنا / قائم کرنا، نیز پھیلانا / بکھیرنا۔ یہ دونوں معنی ایک دوسرے کا الٹ ہیں۔ یعنی زبان معنی کا بیج بوتی ہے۔ معنی

کو قائم کرتی ہے، جہاں وہ بعد میں برگ و بار لاتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے دریدا کے نظریۂ ردتشکیل پر روشنی ڈالتے ہوئے اس کے طریقۂ کار کو اجاگر کیا ہے۔ دریدا اپنے ردتشکیلی طریقۂ کار کو دوہری قرأت (DOUBLE READING) کہتا ہے۔ یعنی ایک قرأت ہیں تو وہ ان معنی سے بحث کرتا ہے جو بالعموم اس متن سے مراد لیے جاتے ہیں، یا مراد لیے جا سکتے ہیں۔ اور دوسری قرأت میں وہ DIFFERENCE اور DISSEMINATION کے پیش نظر معنی اور رد معنی کا وہ سماں پیدا کرتا ہے کہ متن بالآخر معنیاتی تضادات اور ناقابل حل قول محال کا شکار ہو جاتا ہے جسے دریدا APORIA کہتا ہے۔ یعنی وہ منزل جہاں متن کی وحدت فنا ہو جاتی ہے اور معنیاتی عدم قطعیت پوری طرح سامنے آجاتی ہے۔ دریدا اس تمام بحث سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ زبان کی 'نطق مرکزیت' سے چھٹکارا پانا ناممکن ہے۔

ردتشکیل کو بعض حلقوں میں 'نئی تنقید' کی ہیئتیت کی توسیع کے طور پر دیکھا گیا ہے۔ بقول نارنگ نئی تنقید نے متن کے ہیئتی اور جمالیاتی پہلوؤں پر زور دینے کے لیے مصنف کے منشا اور معنی کے مابین صدیوں سے چلے آرہے رشتے کی گرہ کو ڈھیلا کیا تھا اور ساختیات نے اسے تقریباً کھول دیا تھا لیکن پس ساختیات اور ردتشکیل نے گویا سرے سے اس گرہ ہی کو کاٹ کر الگ کر دیا ہے۔ یعنی ردتشکیل کا منظرنامہ فارم و معنی کی وحدت کا نہیں بلکہ معنی کی رد وحدت کا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ جمالیاتی حظ و انبساط پر اصرار پہلے سے کئی گنا بڑھ گیا ہے۔ البتہ فرق یہ ہے کہ نئی تنقید میں جمالیاتی حظ کا سرچشمہ متن تھا مگر اب متن کی 'تنقید کا تفاعل' بھی ہے۔ ادبی تنقید کا کام اب اتنا معنی کی 'دریافت' نہیں جتنا معنی کی 'تخلیق' ہے۔ یعنی تنقید جو بالعموم فن پارے کی حلیف ہے اور اس کی خدمت پر مامور سمجھی جاتی ہے، اب وہ تخلیقیت اور جمالیاتی حظ کے اعتبار سے فن پارے کی حریف ہے۔ اور دیگر مفکروں کے ساتھ دریدا کی تحریروں نے

ناقابلِ تردید طور پر ثابت کر دیا ہے کہ تنقید اسی عزت و احترام کا استحقاق رکھتی ہے جو تخلیق کا منصب ہے۔

انٹونی ایسٹ ہوپ کے حوالے سے گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ[۱] ڈی کنسٹرکشن کی کم از کم پانچ مختلف شکلیں سامنے آچکی ہیں۔ ان میں سے تین زیادہ نمایاں ہیں یعنی دائیں بازو کی ردتشکیل یا امریکی ردتشکیل جو عبارت ہے دی مان وغیرہ سے۔ دوسرے بائیں بازو کی غالی ردتشکیل جو ادب کے تصور کو بھی تحلیل کر دیتی ہے اور تیسرے اصلی ردتشکیل یعنی دریدا کی ردتشکیل جس سے ایگلٹن اور دوسرے بہت سے نقاد اور مفکرین مکالمہ کرتے ہیں۔

ایسٹ ہوپ نے یہ بحث بھی اٹھائی ہے کہ ردتشکیل کو تاریخ مخالف کہنا غلط ہے۔ بقول نارنگ اُس نے وضاحت کی ہے کہ دریدا کا موقف تاریخ کے خلاف ہرگز نہیں ہے بلکہ وہ واضح طور پر تاریخیت کا قائل ہے اور قاری کو آزاد عامل نہیں بلکہ اس کے تفاعل کو تاریخی قوتوں کے دائرہ کار کے اندر دیکھتا ہے۔ معنی کا طے کرنا پڑھنے والے کی ذاتِ محض کا مسئلہ نہیں بلکہ تاریخی اور نظریاتی عوامل کے دائرہ کار کا معاملہ ہے اور ان عوامل میں باہم دگر تصادم کا بھی جس سے تشریح طے پاتی ہے۔ دریدا قاری اساس اور مصنف اساس معنی کے فرق کو سرے سے مانتا ہی نہیں۔ اس نے وضاحت کی ہے کہ ایسا کہنا ردتشکیل کو غلط سمجھنے کا نتیجہ ہے۔ ردتشکیل یہ ہرگز نہیں کہتی کہ قاری کوئی آزاد عامل ہے اور جس طرح کی چاہے تشریح کرنے میں قاری آزاد ہے۔ تشریح فنطاسیہ کا عمل ہرگز نہیں ہے۔ قاری فقط قرأت کی بنا پر آزادانہ اخذ معنی نہیں کرتا بلکہ مصنف اور تاریخی تناظر دونوں ذہن میں کارگر رہتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی اور پس ساختیاتی اصولوں اور تحلیلی تنقید کی وضاحت

---

[۱] ماہنامہ "طلوعِ افکار" کراچی۔ مئی ۱۹۹۳ء "دریدا اور مارکسیت" گوپی چند نارنگ

کئی مضامین ہیں کی ہے ۔ ان کا کہنا ہے کہ " باشعور[1] موضوعیت یا موضوعِ انسانی (HUMAN SUBJECT) کی مرکزیت یا عدم مرکزیت سب مسئلوں کی جڑ ہے۔ پس ساختیات اور مابعدجدیدیت کا سب سے بڑا اکرائسس یہی ہے کہ ہیومن سبجکٹ کی صدیوں سے چلی آرہی کارٹیسیائی بنیاد متزلزل ہوگئی ہے۔ معنی وحدانی نہیں ہے۔ یہ جتنا سامنے ہے اتنا غیاب میں بھی ہے۔ جتنا ہے اتنا نہیں بھی ہے۔ گویا سبجکٹ کے بے مرکز ہونے سے معنی کی طرفیں کھل گئی ہیں' یا تکثیرِ معنی کی راہ کھل گئی ہے۔ یہ فقط فی الوقتی مختلف تشریحات کا عمل نہیں ہے بلکہ معنی سیال ہے اور مستقبل میں سفر کرتا ہے۔ اس لحاظ سے کہ معنی قاری در قاری، نسل در نسل، عہد در عہد اور زمانہ در زمانہ سفر کرتا ہے ۔ یہ تاریخ اور تہذیب کی پیچیدہ قوتوں کے نِٹ ورک کا نتیجہ ہے اور اس کی قطعیت کی گارنٹی نہیں دی جا سکتی ــــ پس ساختیاتی تنقید کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ کوئی پروگرام نہیں دیتی کہ یوں لکھو، یوں نہ لکھو۔ یہ ادب کی نوعیت، ماہیت اور قرائت کے تفاعل سے بحث کرتی ہے اور سخن فہمی کے حدود کو وسیع کرتی ہے۔ نئی تھیوری یعنی پس ساختیاتی فکر نے بہت سی ترجیحات کو بدل دیا ہے ــــ جو تنقید معنی کے قائم بالذات یا کسی ماورائی مرکز کے تابع نہ ہونے' یا متن کے خود مختار اور خودکفیل نہ ہونے، نیز ادب کے ثقافت/معاشرے کے اندر کسی نہ کسی سماجی یا نظریاتی حالت میں پیدا ہونے' اور کسی موقف کے معصوم موقف نہ ہونے' اور اس کے ساتھ ساتھ قاری کے تفاعل اور قرأت کے عمل میں معنی کی طرفیں کھلی رکھنے یعنی معمولہ معنی ہی کو کُل معنی نہ سمجھنے یا تکثیرِ معنی کو تاریخیت کا حصہ اور لامتناہی عمل سمجھنے کو بطورِ اصول تسلیم کرتی ہو اور ان کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتی ہو وہ کچھ اور نہیں پس ساختیاتی یا جدید تر تنقید ہی قرار پائے گی، اگرچہ پس ساختیاتی تنقید اتنی آزاد اور تحلیلی ہے کہ اس کا کوئی ماڈل بنانا اس کی اسپرٹ کے خلاف ہے۔"

---

[1] ماہنامہ "صریر" کراچی۔ اگست ۱۹۹۳ء "مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات" ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

گوپی چند نارنگ نے ادب میں بدلتے ہوئے نظریات کو جس فراخدلی سے قبول کیا ہے اور ساختیات ، پس ساختیات اور ردتشکیل کو جس فکر و خیال اور تشریح و توضیح سے برتا ہے اور رہنما اصولوں پر جس تفصیل سے اظہارِ خیال کیا ہے، یہ انھیں کا حصّہ ہے۔ ان کی ایسی تحریروں میں اعلیٰ پایے کی سنجیدہ گفتاری ہے، انفرادیت و افادیت ہے، معقولیت، توازن اور علمی وقار ہے۔ انھوں نے ادبی اقدار کی معنویت تک رسائی حاصل کرنے کے لیے جس ذہنی تجسس اور ادبی خلوص کو راہ دی ہے اس نے جامد اقدار میں ہل چل پیدا کر دی ہے اور طریقۂ کار کو برتنے میں ایک الگ راہ نکالی ہے، فکر و خیال کی گزرگاہوں کو روشن کیا ہے اور نئے افق میں نئی وسعت پیدا کی ہے۔ ان کی تحریر کی فنی بالیدگی سے محاسن کی تہہ در تہہ گرہیں کھلتی ہیں اور نقطۂ نظر کی اہمیت آشکار ہوتی ہے۔ ساختیات فہمی کے سلسلے میں گوپی چند نارنگ نے اپنے بیشتر مضامین میں معنی کی بنیادی اہمیت پر زور دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ [1] ساختیات اور پس ساختیات ہر چند کہ علم ہے اور اس نے اپنے بہت سے تصورات سوسیئر کی لسانی بصیرت یا اس کے پیدا شدہ مباحث سے اخذ کیے ہیں لیکن سخن فہمی اور 'ادب فہمی' کے جو دروازے ساختیات و پس ساختیات نے وا کیے ہیں یا ادب کے حظ و نشاط یا معنی خیزی کے عمل پر جو اصرار ساختیات و پس ساختیات نے کیا ہے، اس کی کوئی مثال اس سے پہلے نہیں ملتی۔ گوپی چند نارنگ نے وضاحت کی ہے کہ اس صدی کی چھٹی دہائی میں نارتھروپ فرائی نے اس پر اصرار کیا کہ شعریات کے تصور کے بغیر تنقید اس پُراسرار مذہب کی طرح ہے جس کا کوئی صحیفہ نہ ہو:

MYSTERY-RELIGION WITHOUT A GOSPEL

نارنگ کے بقول " ساختیات کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادب کے کُلّی نظام کے مقدمے کو پوری طاقت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ فرائی کہتا ہے کہ وہ چیز جس کی بدولت

---

[1] ساختیات اور بوئے گل کا سراغ۔ گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "صریر" کراچی۔ اگست ۱۹۹۰ء

شاعری کو بطور شاعری پڑھا جاتا ہے، فی نفسہٖ شاعری نہیں ہے، نہ ہی اس کے پڑھنے کا تجربہ ہے، بلکہ شاعری کے بارے میں وہ علم ہے جو شعری ذوق کی آبیاری کرتا ہے اور جس کو شعریات کہا جاتا ہے اور جس کا کچھ نہ کچھ تصور ہر زمانے میں موجود رہا ہے۔ بے شک ایسے لوگوں کی کمی نہیں ہے جو کسی بھی طرح کے نظم یا ضابطے کو ادب کی خلقی آزادہ روی یا بے روک ٹوک تخلیقیت کے منافی سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگوں کی رو سے اگر ادب کے 'صحیح' مطالعے کا کوئی طریقہ آج تک وضع نہیں ہو سکا تو ادبی قابلیت اور 'ادبی عدم قابلیت' کا تصور بھی منطقی اعتبار سے قابل قبول نہیں۔ ادب کا تمول اور تنوع اس نوعیت کا ہے کہ لطف اندوزی کو اصول و قوانین کے تابع نہیں لایا جا سکتا۔ لیکن بقول نارتھروپ فرائی ادب میں سوال محض لطف اندوزی کا نہیں۔ لطف اندوزی تو افہام و تفہیم کے بغیر بھی ممکن ہے۔ ایسا ممکن ہے کہ کوئی شخص متن کو صریحاً غلط سمجھے، لیکن خالصتاً ذاتی وجوہ سے وہ اس سے لطف اندوز ہو۔ اس صورتِ حال سے افہام و تفہیم کے تقاضے رد نہیں ہوتے۔ بلکہ یہ حقیقت خود اس کا ثبوت ہے کہ افہام و تفہیم اور تحسین کی کچھ نہ کچھ اصولی بنیادیں ہیں۔ یہ بنیادیں نہ ہوں تو نہ صرف ادب سے متعلق ہر بحث بے مصرف ہے، بلکہ ادب سرے سے تخلیق ہی نہیں ہو سکتا۔ دوسرے لفظوں میں جسے ہم 'ادبی تربیت'، 'ادبی مذاق' یا 'سخن فہمی' کہتے ہیں، یہ عمل کتنا ہی غیر شعوری اور وجدانی کیوں نہ محسوس ہو، اس کی تہہ میں کسی نہ کسی علم کی، کسی نہ کسی نظام کی یا کسی نہ کسی ضابطے کی کارفرمائی ضرور ہوتی ہے گویا ادبیت اور شعریت کے اصول تہہ نشیں طور پر کارگر رہتے ہیں، ساختیات و پس ساختیات کا کام انھیں تہہ نشیں اصولوں کا سراغ لگانا ہے کیوں کہ اصل بوئے گل یہی ہے۔"

۵

گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی رویے اور ردمرکزیت کے ایک اہم حصے 'قاری اساس تنقید' (READER ORIENTED CRITICISM) کے نظریے پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے جس میں انھوں نے قاری اساس تنقید کی علم تفہیم سے وابستگی، منظریت کی بنا پر نظریہ سازی اور اس سے متعلق جرمن اور اینگلو سیکسن نقادوں کے خیالات پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ منظریت[1]، ساختیات اور پس ساختیات کے فروغ کے ساتھ ادبی نظریہ سازی پر زور شور سے توجہ ہوئی تو تفہیمیت (HERMENEUTICS) بھی از سر نو معرض وجود میں آئی۔ ورنہ یہ صدیوں پرانا فلسفہ ہے جس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ معنی کس طرح سمجھ میں آتے ہیں یا یہ کہ تفہیم کیسے ہوتی ہے یا تفہیم کے عمل کی نوعیت کیا ہے۔ چھٹی صدی قبل مسیح ہومر کے رزمیوں کے تمثیلی معنی کی بحث کے لیے تفہیمیت کو برتا جاتا تھا۔ پہلی صدی عیسوی سے مسیحی تفسیر سازوں اور شارحین نے اسے مذہبی دستاویزات کے لیے برتا اور فلو جودیوس (PHILO JUDAEUS) کی انجیل کی تشریحات کی گونج بعد تک سنائی دیتی رہی۔ مغرب میں 'تفہیمیت' کا چلن مذہبیات کے علاوہ تاریخ، سماجیات، قانون اور علوم انسانیہ کے مختلف شعبوں میں ہو رہا ہے۔ اس کی بنیادیں دراصل جرمن اسکالر فریدرخ شلائر ماخر (FRIEDRICH SCHLEIRMACHER) کی رکھی ہوئی ہیں۔ اس نے اصرار کیا ہے کہ مسئلہ فقط قدیم متون کو سمجھنے کا نہیں بلکہ تفہیم کے عمل کا ہے۔ وہ

---

[1] قاری اساس تنقید، قسط ۱ گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "صریر" کراچی، اگست ۱۹۹۲ء

گرامر، تاریخ، تقابل ہر زاویے سے معنی کی تشکیل کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی بھی متن کی تفہیم کے لیے اس کے پورے تناظر کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ مثلاً متن کا مصنف کے دوسرے متون سے کیا رشتہ ہے، یا دوسرے متون کا اپنے عہد کے متون سے، یا اپنے عہد کی زبان سے یا اس زمانے کی تاریخ سے کیا رشتہ ہے۔ مشہور فلسفی مارٹن ہائیڈ یگر نے تفہیمیت کو قدیم متون اور قدیم تاریخ سے نکال کر وجود کی نوعیت اور وجود کے معنی کے 'سمجھنے' کے کام پر لگایا۔ BEING AND TIME (1927) میں تفہیمیت جستجو (INQUIRY) کا طور ہے اور وہ چیز بھی جس کی جستجو کی جا رہی ہے۔ BEING AND TIME کا اصل مقصد ہونے، BEING یعنی وجود کے دیے ہوئے ہونے کے معنی کو اسی طرح معلوم کرنا تھا جیسے معنی کو بالعموم معلوم کیا جاتا ہے یعنی تفہیمیت کے ذریعے ایسا کیا جاتا ہے۔ ہائیڈ یگر کے لیے مظہریت بھی تفہیمیت ہے۔ کیوں کہ مظہریت کا مقصد بھی یہی ہے کہ معنی کس طرح شعور میں قائم ہوتے ہیں۔ اور مظہریت کی رو سے شعور کے ذریعہ قائم ہونے والے معنی بھی اپنے ظہور کے لیے تفہیمیت کے محتاج ہیں۔ ہائیڈیگر کی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں ہانس گیورگ گدامر (HANS GEORG GAGAMER) بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے تفہیمیت کو موضوعی یا معروضی عمل کے طور پر نہیں دیکھا بلکہ وہ اس کے لیے 'کھیل' کی تمثیل لاتا ہے کہ کھیل میں ہم کھیل سے باہر نہیں رہتے، اس کا حصّہ ہو جاتے ہیں:

PLAYING IS A PERFORAMNCE OF WHAT IS NO
OBJECT BY WHAT IS NO SUBJECT

گدامر کہتا ہے کہ تاریخ کی روایت کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کو اندر سے سمجھا جائے۔ تفہیم کا عمل ہمیشہ اندر سے شروع ہوتا ہے۔ فن پارہ کسی بندھے بندھائے بنڈل کے طور پر وارد نہیں ہوتا، اس کے معنی پڑھنے والے کی 'تاریخی حالت' پر منحصر ہیں۔ خالص موضوعیت اور خالص معروضیت، منشائیت اور رد منشائیت، ماضی کی عقیدت اور حال کی اہمیت، یا متن کی بالادستی اور قاری کے کردار میں جو قطبینیت

(POLARISATION) اور پریشان کن تناؤ پیدا ہوگیا تھا۔ گدامر نے اسے ختم کرنے کی کوشش کی۔ اس مشکل کام کے لیے اس نے بیچ کی راہ کا انتخاب کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ تاریخی شعور تصادم اور عدم تکمیل سے پیدا ہوتا ہے۔ متن اور لمحۂ حاضر کی کش مکش اس کا حصہ ہے۔ گدامر کا بنیادی مقدمہ، سابقہ تصورات (PRECONCEPTION) کا دفاع ہے۔ یعنی سابقہ تصورات کو نظر انداز کر کے کوئی مطالعہ مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس کے لیے وہ ہائیڈیگر کی اصطلاح 'پیش تفہیم' (FORE UNDERSTANDING) استعمال کرتا ہے۔ سابقہ تصورات کو تعصبات (PREJUDICES) کے نام سے بھی یاد کرتا ہے۔ سابقہ تعصبات کے خلاف تعصب کو وہ جدید فکر کی دین کہتا ہے اور اس رویے کو رد کرتا ہے۔ اس نے مکالمے (DIALOGUE) کی ماہیت پر بھی توجہ دی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ متن سے رشتے کی نوعیت 'مکالمے' میں بدل جاتی ہے۔ گوپی چند نارنگ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ سوسیئر کی لسانیات کے اطلاق سے ادب میں جس چیز پر توجہ ہوئی وہ شعریات ہے نہ کہ تفہیمیت۔ اور جیسے جیسے ساختیاتی شعریات غالب آتی گئی، تفہیمیت پس پشت جا پڑی۔ شدید نوعیت کا وار البتہ ردتشکیل کی جانب سے آیا، کیوں کہ بقول دریدا معنی 'موجودگی' سے مبرا ہے اور جس قدر موجود ہے اسی قدر 'التوا' میں ہے۔ لیکن پال ریکیئور (PAUL RICOEUR) کا کہنا ہے کہ ساختیاتی تجزیے کو تشریحاتی تفہیم سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ مفہوم کا ادراک کیے بغیر ساختیاتی تجزیہ ممکن نہیں ہے، خواہ وہ استعارے کے ذریعے ہو یا کسی دوسرے پیرایے کے ذریعے۔ معنیاتی دائرے کے واضح ہونے کے بعد ہی اس نظام کی تشکیل ممکن ہے جو کارفرما ہے۔[1]

گوپی چند نارنگ منظریت کو فلسفیانہ طور پر قائم کرنے کا سہرا جرمن فلسفی ایڈمنڈ ہوسرل (EDMUND HUSSERL) کے سر باندھتے ہیں۔ جس کی رو سے فلسفیانہ جستجو کا معروض یہ ہے کہ ہمارے شعور میں کیا کچھ ہے، نہ یہ کہ دنیا میں کیا کچھ ہے۔ شعور ہمیشہ کسی نہ کسی شے

---

[1] قاری اساس تنقید۔ قسط ۲۔ گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "صریر" کراچی، ستمبر ۱۹۹۲ء

کا ہوتا ہے۔ یہی کسی نہ کسی شئے کا شعور ہمیں اپنے شعور کے ذریعے 'حقیقت' معلوم ہوتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے شعور اور اشیا کی صفات کا تعین کرتے ہوئے مظہریاتی تنقید تک بات پھیلائی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ مظہریت کا فلسفہ اس خیال کی بازیافت کی کوشش تھی کہ ذہنِ انسانی تمام معنی کا مبدا اور ماخذ ہے۔ ادبی تنقید میں اس فکری رویے سے نقاد کے موضوعی عمل پر نہیں بلکہ قرأت کے اُس عمل پر توجہ ہوئی کہ متن کی مدد سے مصنف کے ذہن و شعور کا پتہ چلایا جا سکتا ہے۔ مظہریاتی تنقید کے نزدیک ادب شعور کی ایک فارم ہے اور تنقید کا کام اس فارم کا تجزیہ کرنا اور اس میں مصنف کے تہہ نشیں شعور کی نشاندہی کرنا ہے۔ مظہریت کی بنیاد پر قاری اساس تنقید کو استوار کرنے والا جرمن نقاد ولف گانگ ایزر سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی درج ذیل دو کتابیں بیحد مقبول ہوئیں:

THE IMPLIED READER. THE ACT OF READING.

ایزر کی فکر کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ قرأت ایک طرح کا سابقہ INTERACTION ہے جو ادبی متن کی ساخت اور اس کے وصول کنندہ (قاری) کے درمیان واقع ہوتا ہے۔ ایزر کے قرأت کا ماڈل تین باہم دگر مربوط جہات پر مبنی ہے۔ اول، متن جو منضبط بھی ہے اور مبہم بھی اور جو بالقوۃ معنی رکھتا ہے۔ دوسرے قاری کے پڑھنے کا عمل جو بطور ایک جمالیاتی معروض کے متن میں معنیاتی ارتباط پیدا کرتا ہے۔ تیسرے وہ حالات جن کے اندر متن اور قاری کے مابین سابقہ ہوتا ہے یا جو سابقے پر قابو رکھتے ہیں۔ بقول ایزر فن پارے کے دو سرے ہیں۔ فنی سرا اور جمالیاتی سرا۔ فنی سرا مصنف کا 'متن' ہے اور جمالیاتی سرا متن کا وہ وجود ہے جس سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے۔ ایزر مزید کہتا ہے کہ متن اور قاری دونوں قرأت کی حالت کا حصہ ہیں جس پر کسی طرح کی ثنویت یعنی موضوع اور معروض کی دوئی کا اطلاق نہیں ہوتا۔ یوں معنی کوئی شئے نہیں جس کی تعریف قائم ہو سکے۔ معنی 'اثر' ہے جس کا فقط تجربہ کیا جاتا ہے۔ اور نقاد کا کام بطور ایک معروض کے متن کی

وضاحت کرنا نہیں بلکہ قاری پر اس کے اثر کو بیان کرنا ہے۔ اگرچہ متن میں خالی جگہیں ہوتی ہیں، لیکن متن زندگی سے کہیں زیادہ واضح طور پر ساختیایا ہوا ہوتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے نظریۂ قبولیت (RECEPTION THEORY) کے ذریعے قاری اساس تنقید کو تاریخی جہت عطا کرنے والوں میں ہانس روبرٹ یاؤس (HANS ROBERT JAUSS) پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ قرأت چوں کہ تاریخی تناظر میں واقع ہوتی ہے، متن قاری تک کبھی خالص اور بے لاگ حالت میں نہیں پہنچتا، اس پر زمانے کا رنگ ضرور چڑھ جاتا ہے اور یہ توقعات بدلتی رہتی ہیں۔ یہ سوچنا غلط ہے کہ کوئی بھی فن پارہ تمام زمانوں کے لیے ہے یا آفاقی ہے یا اس کے جو معنی خود اس کے زمانے میں متعین ہو گئے ہیں وہی معنی ہر عہد میں ہر قاری پر واجب ہیں۔ ادبی فن پارہ ایسی چیز نہیں جو بالذات قائم ہو اور جو ہر عہد میں قاری کو ایک سی چہرہ دکھاتا ہو[۱]

گوپی چند نارنگ نے مظہریاتی تنقید کے سلسلے میں جنیوا اسکول کی خدمات کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس اسکول کا سب سے فعال نقاد ژورژ پولے (GOERGES POULET) ہے۔ دوسرے نقادوں میں ژاں سٹاروبنسکی (JEAN STAROBINSKI) اور ژاں روسے (JEAN ROUSSET) بھی اہم ہیں۔ ژورژ پولے قاری اساس تنقید کی سب سے بڑی دقت کا سوال اٹھاتے ہوئے کہتا ہے کہ قاری اور متن کے رشتے میں معنی کا سرچشمہ یا حَکَم کس کو قرار دیا جائے، یا 'حقیقت' اور 'تشریح' میں فرق کیسے کیا جائے، یعنی متن سے کیا مراد لیا جاسکتا ہے اور کیا مراد لیا گیا جب کہ 'کیا مراد لیا جاسکتا ہے'، کا امکان کسی تشریح سے خواہ وہ کتنی مکمل کیوں نہ ہو، ختم نہیں ہوجاتا۔ البتہ مظہریت کی رو سے متن اور قاری یا ساخت اور عمل کی ثنویت کو ایک وحدانی تصور یعنی منشائیت (INTENTIONALITY) کے تحت لایا جاسکتا ہے۔ یہ معلوم ہے کہ مظہریت کی رو سے شعور

---

[۱] TOWARD AN AESTHETIC OF RECEPTION, HANS ROBERT JAUSS, BRIGHTON 1982.

اشیا پر مبنی ہے، یعنی شعور، کسی چیز کا شعور ہونا ہے۔[۱] پولے نے اپنے نظریات کی وضاحت درج ذیل کتابوں میں بھی کی ہے :

(1) STUDIES IN HUMAN TIME (1949)

(2) THE INTERIOR DISTANCE (1952)

(3) METAMORPHOSES OF THE CIRCLE (1961)

گوپی چند نارنگ نے ژورژ پولے کے بیان کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگرچہ ہم اشیا کے آزادانہ، معروضی وجود کا تیقن نہیں کر سکتے، لیکن شعور کے منشا کی رو سے بطور اشیا ان کا اثبات کر سکتے ہیں۔ منشائیت سے مراد مصنف کا مدعا یا ارادہ نہیں، بلکہ اس عمل کی ساخت ہے جس کی رو سے موضوع (شعورِ انسانی) کسی شئے کا ادراک یا تصور کرتا ہے اور وہ چیز وجود پا جاتی ہے ـــــ کتاب اور قاری کے مظہریاتی رشتے کے بارے میں ژورژ پولے نے نہایت دلچسپ بحث اٹھائی ہے۔ کتاب کے بارے میں یہ بات معمولی نہیں کہ قاری اس میں اور وہ قاری میں داخل ہو جاتی ہے اور باہر اور اندر کا فرق مٹ جاتا ہے اور من و تو کا امتیاز باقی نہیں رہتا۔ قرأت کے دوران معروض غائب ہو جاتا ہے اور کتاب کی خارجی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور وہ قاری کے باطن کا حصّہ بن کر ایک نیا داخلی وجود پانے لگتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اینگلو سیکسن قاری اساس تنقید سے بھی بحث کی ہے۔[۲] اس ضمن میں انھوں نے سٹینلے فش، مائیکل رفاٹیر، جوناتھن کلر، نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلائچ کے نظریات کا خصوصیت سے ذکر کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے کہنے کے مطابق فش کے موقف میں قاری کے تجربے کو مرکزیت حاصل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ قرأت ایک سرگرمی ہے، ایک مسلسل طریقہ ہے

---

[۱] PHENOMENOLOGY OF READING - GEORGES POULET
NEW LITERARY HISTORY - VOL : 1, No.53-68, 1969.

[۲] قاری اساس تنقید، قسط ۳ ۔ گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "صریر" کراچی، اکتوبر ۱۹۹۲ء

اور معنی قاری کے شعور میں رونما ہونے والے ' واقعات ' ہیں ۔ متن سے سب سے اہم سوال یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ وہ کیا کرتا ہے ۔ نقاد کا مناسب طریقۂ کار یہ ہونا چاہیے کہ وہ لفظوں کے تئیں جیسے وقت کے تسلسل میں ایک کے بعد ایک آتے ہیں ، قاری کے نمو پذیر ردعمل کا تجزیہ کرے ۔ فش زبان کو نظر انداز نہیں کرتا اور وہ متن کا تجزیہ بطور بیان (ڈسکورس) کرتا ہے ۔ وہ اپنے طریقۂ کار کو جدلیاتی (DIALECTICAL) کہتا ہے ۔ فش کا یہ بھی کہنا ہے کہ جس قرأت پر وہ زور دیتا ہے ، وہ ' جانکار قاری ' (INFORMED READER) کی قرأت ہے ۔ ایسا قاری کم از کم اتنے نحوی اور معنیاتی علم کو اپنے داخلی وجود کا حصّہ بنا چکا ہوتا ہے ، جتنا ادبی قرأت کے لیے ضروری ہے ۔ ادبی متن کے جانکار قاری سے یہ بھی توقع کی جاتی ہے کہ وہ ادبی روایت اور ادبی طور طریقوں اور ادبی اصول و ضوابط کا بھرپور علم رکھتا ہو ۔ گوپی چند نارنگ نے فش کی چار کتابوں[1] کا حوالہ دیتے ہوئے اس کے نظریے کی مزید وسعت کا ذکر کیا ہے کہ ' جانکار قاری ' کے انفرادی عمل میں اجتماعی مزاج و روایات کے تصور کو بھی شامل کیا ہے ۔ قرأت کی جدلیاتی نوعیت پر زور دیتے ہوئے وہ واضح کرتا ہے کہ قاری جن معلومات کی روشنی میں قرأت کرتا ہے وہ اجتماع کی دین ہیں ۔

مائیکل رفاٹیر کے بارے میں گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ یہ شعری زبان کے بارے میں روسی ہیئت پسندوں کا ہمنوا ہے کہ شاعری زبان کا خاص استعمال ہے ۔ عام زبان اظہار کے عملی پہلو پر مبنی ہے اور کسی نہ کسی حقیقت (REALITY) کو پیش کرتی ہے جب کہ شعری زبان اس ' اطلاع ' پر مبنی ہے جو ہیئت کا حصّہ ہے اور مقصود بالذات ہے ۔

---

[1] SURPRISED BY SIN : THE READER IN PARADISE LOST (1967)

SELF-CONSUMING ARTIFACTS: THE EXPERIENCE OF SEVENTEENTH-CENTURY LITERATURE (1972)

IS THERE A TEXT IN THIS CLASS?(1980)

WHY NO ONE'S AFRAID OF WOLFGANG ISER (1981)

رفاٹیر کے نظریے کی تشکیل اس کی کتاب[۵۱] میں ملتی ہے جس میں باصلاحیت قاری متن کی سطح پر پیدا ہونے والے معنی سے آگے جاتا ہے۔ ایک صحیح قرأت ان نشانات (SIGNS) پر توجہ کرنے سے شروع ہوتی ہے جو عام گرامر یا عام معنی کی ترجمانی سے ہٹے ہوئے ہوں۔ شاعری میں معنی خیزی بالواسطہ طور پر عمل آرا ہوتی ہے اور اس طرح وہ حقیقت کی لغوی ترجمانی سے گریز کرتی ہے۔ رفاٹیر اسے نظم کا ساختیاتی MATRIX کہتا ہے جسے مختصر کر کے ایک، کلمے یا ایک لفظ میں بھی سمیٹا جا سکتا ہے۔

جونتھن کلر کے قرأت کے نظریہ پر روشنی ڈالتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ نظریے کا چیلنج یہی ہے کہ مختلف قرأتوں کے امکانات اور مفاہیم کے تنوع کو ضابطہ بند کیا جائے اس لیے کہ قارئین میں معنی کا اختلاف تو ہوسکتا ہے لیکن تفہیم و تعبیر کے لیے قارئین جو پیرایے اور طور طریقے استعمال کرتے ہیں ان میں کچھ تو ملتے جلتے ہوں گے جن کو دریافت کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ کلر کہتا ہے کہ جس طرح 'لسانی اہلیت' زبان کی کارکردگی کا احاطہ کرتی ہے، اسی طرح سوچا جا سکتا ہے کہ ادبی قرأت کی کارکردگی کی تہہ میں وجدانی طور پر کسی نہ کسی طرح کی 'ادبی اہلیت' ضرور کام کرتی ہوگی اور اس نوع کی ادبی اہلیت کے اصول و ضوابط کے تعین کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ یعنی ادبی قرأت یا سخن فہمی کے کچھ نہ کچھ INTERNALISED اصول و ضوابط، طور طریقے اور روایات ضرور ہوں گی جن سے قارئین وجدانی طور پر مدد لیتے ہیں اور اخذِ معنی یا لطف اندوزی ممکن ہوتی ہے۔ کلر نے اس سے بھی بحث کی ہے کہ مختلف طرح کے متون کی ساخت یعنی اصناف کا نظریہ الگ سے ممکن نہیں کیونکہ اہلیت جو 'ان کو پیدا کرتی ہے' اس کی کوئی داخلی فارم متعین نہیں کی جا سکتی۔ قاری کی اہلیت کی بات البتہ کی جا سکتی ہے۔ مصنفین اور شعرا اسی اہلیت کی بنا پر ادبی تخلیق کے اہل ہوتے ہیں۔ جس طرح زبان میں بات چیت کرنے کے لیے زبان پر قدرت شرط ہے۔ اسی

[۵۱] SEMIOTICS OF POETRY, BY MICHAEL RIFFATERRE, INDIANA UNIVERSITY PRESS AND METHUEN, LON. (1978)

طرح متن کو بطورِ ادب پڑھنے کے لیے ادبی اہلیت شرط ہے۔ کلر نے کلاسیکی ساختیات کی رو سے قرأت کے عمل اور اس کے اصول و ضوابط کا پتہ چلانے کی بھرپور کوشش اپنی کتاب میں کی ہے۔ اس نے یہ بھی وضاحت کی ہے کہ ردِ تشکیل کی رو سے اگرچہ قاری اور متن کی الگ الگ مرکزیت کو بے دخل کیا جا سکتا ہے اور اصل چیز متنیت ہے تاہم ایک ایسی صورتِ حال میں جہاں ساختیات اور پس ساختیات میں گہرا رشتہ ہے، ایک کی منطقیت دوسرے کے استفہامیے میں بدل جاتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے قاری اساس تنقیدی رویے پر ماہرِ نفسیات نارمن ہالینڈ کے نظریے سے بھی بحث کی ہے کہ بچہ اپنی بنیادی شناخت (PRIMARY IDENTITY) کا نقش اپنی ماں سے لیتا ہے۔ بڑا ہونے پر یہ شناختی تھیم، موسیقی کی تھیم کی طرح عمل آرا رہتی ہے، یعنی اس میں تبدیلیاں تو ہوتی رہتی ہیں، لیکن شناخت کی مرکزی ساخت قائم رہتی ہے۔ جب ہم کسی متن کو پڑھتے ہیں تو دراصل اس کو اپنی شناختی تھیم کی مطابقت کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ اس کی کتاب کا مرکزی مبحث یہی ہے کہ ادب اگرچہ معروضی متن رکھتا ہے لیکن ادب کا تجربہ نوعیت کے اعتبار سے موضوعی ہے۔ ادب لاشعوری فینٹسی کی قلبِ ماہیت سے پیدا ہوتا ہے، پس قرأت کے عمل میں بھی لاشعور کارگر رہتا ہے۔ یعنی قاری فن پارے کو اپنے لاشعوری مہیجات کی روشنی میں پڑھتا اور سمجھتا ہے۔

ڈیوڈ بلائخ کے تنقیدی نظریے میں قاری کے موضوعی ذہنی زُمرے (PARADIGM) پر زور دینے کا ذکر کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ علم انسان نے پیدا کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مشاہدے کا معروض مشاہدے کے عمل سے تبدیل بھی ہو جاتا ہے۔ بلائخ اصرار کرتا ہے کہ علم کی ترقی سماج کی ضرورت سے وجود میں آتی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ سائنس نے توہم پرستی کو بے دخل کر دیا ہے تو ہم یہ نہیں کہہ رہے کہ تاریکی سے روشنی میں آ گئے ہیں، بلکہ یہ کہ علم کے 'زُمرے' میں تبدیلی ہو گئی ہے، کیوں کہ سماج کی نئی ضرورتیں پرانے اعتقادات سے ٹکرانے لگی تھیں اور نئے اعتقادات نے ان

کی جگہ لے لی ہے۔ اور کون جانے کب آج کے نئے اعتقادات آنے والے کل کے پرانے اعتقادات ہو جائیں۔ بلاچ کا بیان ہے کہ متن کے تئیں طلبہ کا ردعمل دو طرح سے ظاہر ہوتا ہے (۱) فوری ردعمل (۲) وہ معنی جو قاری متن سے منسوب کرتا ہے۔ اس دوسری شکل کو اکثر معروضی تشریح و توضیح (OBJECTIVE INTERPRETATION) کا نام دیا جاتا ہے۔ بلاچ یہ بھی کہتا ہے کہ افہام و تفہیم کی سعی اسی وقت زیادہ بامعنی ہوتی ہے جب نقاد اپنے موضوعی ردعمل کو برملا بیان کرتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے قاری اساس تنقید کے سلسلے میں اردو ادب سے بھی مثالیں دی ہیں۔ اچھی قرأت یا 'باذوق قاری' کے معروضی تجربی تعین کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے حالی کے 'مقدمۂ شعر و شاعری' سے جوش (تاثیر) کی مثال دی ہے:

" میر تقی میر کہتے ہیں ؎

ہمارے آگے ترا جب کسی نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

مگر ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوش قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں، اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحبِ ذوق ہیں اور جن پر بے محل ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا کہ برمحل کسی کا ایک ٹھنڈا سانس بھرنا۔"[1]

حالی واضح طور پر کہہ رہے ہیں کہ شاعری میں جوش کا اندازہ ان لوگوں کا کام ہے جو 'صاحبِ ذوق' ہیں اور صاحبِ ذوق کی تعریف یہ ہے کہ ان پر بے محل ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا کہ برمحل کسی کا ایک ٹھنڈا سانس بھرنا۔ ظاہر ہے یہ تعریف تاثراتی ہے اور حساس انسان کی ہے اور محض حساس ہونا ہی صاحبِ ذوق

---

[1] مقدمۂ شعر و شاعری۔ الطاف حسین حالی، ص ۷۰

ہونا نہیں ہے۔

تصور کرنے اور دیکھنے کے عمل میں تصور کرنے والا یا دیکھنے والا ذہن فعال رہتا ہے، منفعل نہیں۔ یعنی دیکھنے والا حقیقت کو اپنے ذہنی رنگ میں رنگ دیتا ہے۔ اس بات کے ثبوت میں اکثر ایسی تصاویر کی دلیل لائی جاتی ہے جن کو ایک طرف سے دیکھیں تو کچھ دکھائی دیتی ہیں اور دوسری طرف سے دیکھیں تو کچھ اور دکھائی دیتی ہیں۔ تصویر میں فی نفسہٖ کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی، یعنی نگاہ کا رُخ بدل جانے سے تصویر کی معنویت بدل جاتی ہے جب کہ تصویر وہی کی وہی رہتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے صادقین کی ایک تصویر بطور مثال پیش کی ہے:

زاویۂ نظر کے بدلنے سے تصویر کی معنویت بدل جاتی ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ مندرجہ بالا تصویر سے مثال دیتے ہیں جس میں بظاہر ایک عورت کا چہرہ ہے لیکن دوسری طرف سے دیکھیں تو ایک اور نسوانی چہرہ ہے۔ تصویر کو دائیں طرف سے دیکھیں تو یہ صبیحہ ہے اور بائیں طرف سے دیکھیں تو یہ ملیحہ ہے۔ لیکن فقط اتنا ہی نہیں، جو کھٹے میں جو رباعیات ہیں ان کی دائیں طرف (جدھر مصرعے ختم ہوتے ہیں) غور سے دیکھیں تو مرد کا چہرہ ہے جس کے لب تشنگی سے وا ہیں لیکن اگر اس کی دوسری طرف دیکھیں (جدھر سے مصرعے شروع ہوتے ہیں) تو مرد کا دوسرا چہرہ ہے جو لب بستہ ہے یا لب بہ لب پیوستہ ہے۔ یا جس نے ہونٹوں میں پھول کی ڈالی یا ایسی کوئی چیز تھام رکھی ہے جو محبت کی علامت بھی ہو سکتی ہے۔ اس مرد کی ٹھوڑی پُر اعتماد طور پر باہر کو نکلی ہوئی ہے جب کہ دوسری طرف والا مرد سراسیمہ اور انتہائی رنجیدہ دکھائی دیتا ہے۔ رباعیات میں نیم رُخ کتابی چہروں کا ذکر ہے جن کو راوی محفل میں آنکھ بھر نہیں دیکھتا کہ وہ آنکھ چرالیں گے / نظروں میں ہیں کس کس کے کتابی چہرے / نیز / یہ ناک یہ نقشہ ہے نہ جانے کس کا / جو سایۂ نیم رخ بن کر دل پر نقش ہے۔ بہرحال تصویر میں چار نیم رخ چہرے ہیں۔ دائیں سے دیکھیں تو چہرہ در چہرہ دو چہرے ہیں، اور بائیں سے دیکھیں تو چہرہ در چہرہ دوسرے دو چہرے ہیں۔ گویا تصویر کی معنویت کا انحصار اس پر ہے کہ دیکھنے والا کس رُخ سے دیکھتا ہے۔ جس رُخ سے دیکھے گا، طے ہے کہ الگ نیم رخ چہرہ سامنے آئے گا اور الگ معنویت قائم ہوگی۔

قاری کے زاویے مختلف ہوتے ہیں جن میں ادبی ڈسکورس بھی ہے اور مختلف عناصر پر زور دینے سے مختلف تنقیدی رویے وجود میں آتے ہیں۔ بلکہ تبدیلی سے مرکزی معروض یعنی متن کی نوعیت بھی متاثر ہوتی ہے اور اس کے ساتھ پورے کے پورے مدار کا آئیڈیولوجیکل رُخ بدل جاتا ہے۔ 'قاری اساس تنقید' میں قاری کی اہمیت پر زور دینے سے متن کی خود مختارانہ اور خودکفیل حیثیت شکست ہو جاتی ہے جس پر نئی تنقید کا دارومدار تھا۔ اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے گوپی چند نارنگ درج ذیل اشعار

پر پہلے غور کرتے ہیں ؎

زباں رکھ غنچہ ساں اپنے دہن میں
بندھی مٹھی چلا جا اس چمن میں (میرؔ)

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے (غالبؔ)

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے (اقبالؔ)

'قاری اساس تنقید' کے مویدین اس نکتے پر زور دیتے ہیں کہ متن 'خودکار' نہیں ہوتا۔ کچھ سوال ہوتے ہیں جن کا جواب صرف قاری دے سکتا ہے، تب معنی کی تکمیل ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر میرؔ کے شعر میں زباں کو غنچہ ساں دہن میں رکھنے کی تلقین کیوں کی جارہی ہے؟ غنچہ یا کلی کی خوبی ہے اس کا بند رہنا، دہن کو غنچے سے کیا نسبت ہے، یہاں اشارہ کیا ہے، بو کا؟ (تو تو نہ بول ظالم، بو آتی ہے دہاں سے) خوش رنگی کا، دل گرفتگی کا یا کم گوئی کا یا کچھ اور؟ غنچے اور بندھی مٹھی میں کیا نسبت ہے اور ان دونوں سے رازداری کا کیا رشتہ ہے؟ غنچہ پتیوں کو سمیٹے رہتا ہے، دہن زبان کو اندر لیے رہتا ہے، پتیوں کے کِھلنے یا غنچے کے پھول بننے سے کیا مراد ہے؟ زبان کھولنے یا بند مٹھی کھولنے میں کیا خطرہ ہے۔ جس طرح غنچہ یہاں استعارہ در استعارہ ہے، بندھی مٹھی بھی استعارہ در استعارہ ہے، لیکن کس راز رکھنے کا؟ دل کی بات ظاہر نہ کرنے کا؟ عرضِ مدعا کرکے بات نہ کھونے اور بے آبرو اور ذلیل و رسوا نہ ہونے کا، یا کسی اور بات کا؟ متن میں ہر ہر لفظ معنی کو نیا موڑ دے سکتا ہے۔ ضمیر 'اپنے' کس کی طرف راجع ہے اور کیوں؟ نیز اگر اس چمن سے مراد دنیا یا زندگی یا سفرِ عشق ہے تو 'چلا جا'

سے کیا مراد ہے ؟ محض زندگی کرنا ، وقت گزارنا ، محتاط روی سے چلنا یا قلندرانہ اور بے نیازانہ بسر کرنا یا کچھ اور ؟ ان سب سوالوں اور ان سے متعلقہ بہت سے سوالوں کے جواب متن میں نہیں ہیں ، اور قاری کو انھیں فراہم کرنا ہے ۔

اسی طرح غالب کے شعر میں شارحین میں اختلاف ہے کہ دوسرے مصرعے کو ' ترے ' سے پڑھیں یا ' تری ' سے ۔ طباطبائی ، بیخود موہانی اور سہا مجددی نے ' ترے ' کی جگہ ' تری ' پڑھا ہے ۔ امتیاز علی عرشی نے ' ترے ' پڑھا ہے ۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ' تفہیم غالب'[۱] میں مدلل بحث کرتے ہوئے عرشی کی تائید کی ہے ۔ اگر ' تری ' پڑھیں تو معنی ہوں گے کہ معشوق کی نگاہ عاشق کے دل سے سرمہ سا نکلتی ہے ۔ لیکن طباطبائی اور بیخود موہانی کا خیال ہے کہ یہ معشوق کی نگاہ ہے اور معشوق ہی کے دل سے نکل رہی ہے ۔ معشوق کی بے رخی ، بے اعتنائی اور خموشی کو غالب نے ' تماشا ادا ' کہا ہے ۔ لیکن کیوں ؟ گویا یہ ذمہ داری قرأت کی ہے کہ بتائے کہ خموشی " تماشا ادا " کیوں کر ہے ۔ ہر شارح اپنی جگہ پر ' باخبر ' بھی ہے اور ' باذوق ' بھی لیکن ایک دوسرے سے اختلاف کرتا ہے ۔ یہ اختلاف قرأت کے عمل کی فعالیت پر دال ہے ۔ تمام تر بحث کو سمیٹتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ ایک نکتہ جس پر کسی شارح کی نظر نہیں گئی یہ ہے کہ ' نگاہ تماشا ادا ' اس لیے ہے کہ نگاہ کا مخرج اگرچہ چشم ہے لیکن یہاں نگاہ چشم سے نہیں بلکہ دل یعنی قلب سے نکلتی ہے اور قلب چونکہ مہر و محبت کا مرکز و منبع ہے اس لیے باوجود ، بظاہر سرمہ سائی کے نگاہ بباطن دل کی گرمی اور مہر و محبت کا پہلو رکھتی ہے ۔ پس اس کا ' تماشا ادا ' ہونا ثابت ہے ۔ ان میں سے کوئی بھی تشریح آخری تشریح نہیں ہے ۔

نارنگ لکھتے ہیں کہ اقبال کے شعر کو بعض اقبال شناسوں مثلاً خلیفہ عبدالحکیم ، یوسف حسین خاں ، یوسف سلیم چشتی یا عزیز احمد نے جس طرح پڑھا تھا ، تسخیرِ خلا ر

---

[۱] تفہیم غالب ۔ شمس الرحمٰن فاروقی ، ص ۳۵۲

کے بعد ان سابقہ قرأتوں کی نوعیت بدل گئی۔ یہاں آدم خاکی اور مہ و انجم کی کس نسبت کی طرف اشارہ ہے؟ انسان کو ٹوٹا ہوا تارا کس لیے کہا ہے؟ خدا نے فرشتوں سے کہا کہ آدم کو سجدہ کریں، پھر ایک دن آدم کو باغِ بہشت سے نکل جانے کا حکم دیا۔ ٹوٹے ہوئے تارے کے مہِ کامل بننے اور عروجِ آدم خاکی سے انجم کے سہمے جانے کی توجیہات مذہبی روایات کی رو سے اور نظریۂ خودی کی رو سے پہلی قرأتوں کے لیے آسان تھیں۔ بعد میں یہ نوعیت بدل گئی۔ یعنی مذہبی توجیہات کے علاوہ سائنسی توجیہات بھی برحق ہوگئیں۔ تسخیرِ خلا کے بعد اب سائنسی حقائق کا منظر نامہ اتنی تیزی سے بدل رہا ہے کہ عہدِ حاضر کی ہر قرأت ٹوٹے ہوئے تارے کے مہ کامل بننے کے بارے میں نئے سوال اٹھاتی ہے، اور یوں ایک نسبتاً بند متن مستقبل کے قارئین کے لیے کھلا متن ہوگیا ہے۔

مندرجہ بالا اشعار کی بحث سے واضح ہے کہ ہر متن کچھ نہ کچھ سوال ضرور اٹھاتا ہے جن کا جواب متن خود نہیں دے سکتا۔ متن کو معنی قاری پہناتا ہے۔

ادبی افق اور توقعات کی رو سے کوئی بھی فن پارہ تمام زمانوں کے لیے یکساں نہیں ہوتا یا کوئی بھی فنکار یکساں مقبول نہیں ہوتا۔ گوپی چند نارنگ نے ناسخ اور ذوق کی مثال دی ہے کہ وسط انیسویں صدی میں دونوں کے نام کا ڈنکا بجتا تھا۔ شاگردوں کے اعتبار سے سوائے داغ کے شاید ہی کسی کو اتنے عقیدت مند پیروکار ملے ہوں جتنے ذوق اور ناسخ کو نصیب ہوئے۔ دونوں نے اپنے اپنے زمانے میں شعری معیارات طے کیے اور صنائع لفظی و معنوی کو ایسے کھپایا، اور قافیہ پیمائی، صنعت گری، رعایت لفظی، محاورہ بافی اور قادرالکلامی کا ایسا حق ادا کیا، اور سنگلاخ زمینوں کے پانی کرنے اور دوغزلے، سہ غزلے کہنے کی ایسی دھاک بٹھائی کہ ایک مدت تک شعری اسالیب اور معیارات ناسخ اور ذوق کے رنگِ سخن سے طے ہوتے تھے۔ لیکن بیسویں صدی کے آتے آتے ادبی افق اور توقعات، کچھ ایسی تبدیل ہوئیں کہ ناسخ اور ذوق ساقط المعیار سمجھے جانے لگے اور ان کا ذکر آتا بھی تھا تو اس دور کی شاعری

کے معائب گنوانے کے لیے یعنی طوالت، سپاٹ پن، لفظی بازی گری اور بے تہی کی مثال دینے کے لیے آتا تھا۔ تاہم ادھر آزادی کے بعد ذہنی افق پھر کچھ بدلا ہے اور ان کی اہمیت کو بطور ماہر فن اساتذہ کے یعنی بطور کلاسیکی اقدار کے نقیب اور زبان و بیان کے رموز و نکات کے رمز شناس کے دوبارہ دیکھا جانے لگا ہے۔

کلمے کے اندر لفظوں کے نحوی دروبست یعنی لفظوں کی ترتیب کو آگے پیچھے کرنے سے معنی پر غیر معمولی اثر پڑتا ہے۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ نے اردو کے شعری سرمایے سے مثالیں دی ہیں اور شعری ذوق کے تفاعلِ معنی کی طرف اشارے کیے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اساتذہ کے یہاں صرف و نحو کے ذرا سے فرق یا لفظوں کے معمولی ردوبدل سے ایسے ایسے لطیف معنیاتی نکتے پیدا ہوئے ہیں کہ دیکھتے بنتا ہے۔ غالبؔ کا شعر ہے ؎

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہہِ دیدۂ تصویر نہیں!

اس شعر کے بارے میں یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ غالبؔ نے "نگہہِ دیدۂ تصویر" کہا، "نگہہِ تصویر" کیوں نہ کہا؟ قطع نظر شارحین کی توجیہات سے "نگہہِ تصویر" کے بجائے "نگہہِ دیدۂ تصویر" کہنے سے کلمے میں رکاوٹ پیدا ہوگئی، قرأت کے لیے چیلنج پیدا ہوگیا اور نتیجتاً معنی میں گہرائی آ گئی۔

میرؔ کا یہ شعر دیکھیے:

قد کھینچے ہے جس وقت تو ہے طرفہ بلا تو
کہتا ہے ترا سایہ پری سے کہ ہے کیا تو

یا غالبؔ کا یہ شعر ملاحظہ ہو ؎

مگر غبار ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے
وگرنہ تاب و تواں بال و پر میں خاک نہیں

غالبؔ کے یہاں ذہنی پیچیدگی کی وجہ سے صناعی ظاہر ہے۔ لیکن میرؔ کی بظاہر

سادگی عجیب طرح کی پُرکاری کا پردہ ہے ۔ سوائے 'ہے' کے ایک بھی لفظ گھٹائے بڑھائے بغیر شعر کی نثر ہے : — تو جس وقت قد کھینچے ہے تو طرفہ بلا (ہے) ترا سایہ پری سے کہتا ہے کہ تو کیا ہے ۔

بقول نارنگ نثری نحو سے قریب ترین ہوتے ہوئے بھی کلمے کی سطح پر لفظوں کے نہایت معمولی ردو بدل سے میر نے کمال پیدا کیا ہے اور قدِ یار کے تحیر کا ایسا سماں باندھا ہے کہ قاری مضطرب ہو اٹھتا ہے — غالب کے شعر میں نحوی رد و بدل بے محابا ہے ۔ پہلے مصرع کے پہلے لفظ 'مگر' سے ظاہر ہے کہ صورتِ حال کا بیان جو نثری منطق میں اوّل ہے ، موخر ہو جائے گا ۔ یعنی بال و پر میں طاقت تو ہے نہیں ، بس یہی ممکن ہے کہ جب غبار بن جائیں تو ہوا اڑا لے جائے — اردو میں لفظوں کے نحوی ردو بدل سے شعریت کا رشتہ نہایت گہرا ہے ۔ ایسا مصرع کی حد کے اندر بھی ہوتا ہے اور مصرعوں کے مابین بھی ، اور اس سے قرأت کے لیے جو چیلنج پیدا ہوتا ہے وہ ظاہر ہے ۔

٦

گوپی چند نارنگ نے ساختیات پر لکھتے ہوئے اردو کے بعض شاعروں اور افسانہ نگاروں پر بھی لکھا ہے ۔ جو کچھ ان کا تجربہ اور مشاہدہ ہے ، وہ واقعات جن میں انھوں نے حصّہ لیا ہے، اور وہ لوگ جن کی نفسیات ، جن کے کام اور جن کی ذہنی ساخت نے ان میں لکھنے کی دلچسپی پیدا کی ہے، وہ سب ان کے تخلیقی تخیل کو مہمیز کرتے ہیں۔ ان کا جذباتی لگاؤ فیض احمد فیض سے بھی ہے۔ فیض کے معنیاتی نظام پر انھوں نے اپنا مضمون سب سے پہلے کراچی میں ۱۹۸۵ء میں پڑھا تھا۔[1] بعد میں یہ مضمون ماہنامہ " افکار " کراچی میں شائع ہوا۔ اس میں فیض کی معنیات کے "ساختیاتی نظام" سے جو بحث کی گئی ہے وہ ان کے مبسوط انگریزی مضمون :

TRADITION AND INNOVATION IN URDU POETRY :
THE CASE OF FIRAQ AND FAIZ

سے ماخوذ ہے جو ۱۹٦۴ء میں وسکانسن یونی ورسٹی کے کلوکیم میں پڑھا گیا اور جو ۱۹۷۴ء میں مدارس سے POETRY AND RENAISSANCE نامی کتاب میں شائع ہوا (ص ۴۱۵ تا ۴۳۳) فیض کی معنوی کائنات کے ساختیاتی مطالعہ سے اظہاری پیکر کی رمزیت کی عقدہ کشائی ہوتی ہے۔ ساختیات کا دائرہ عمل بقول گوپی چند نارنگ پوری انسانی زندگی، ترسیل و ابلاغ اور تمدنِ انسانی کے تمام تر مظاہر پر حاوی ہے —— ساختیات صرف ادب

---

[1] کچھ ساختیات کے بارے میں، گوپی چند نارنگ ، ماہنامہ "صریر" کراچی ۔ فروری ۱۹۹۰ء

یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیومالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے، ثقافتی معاشرتی مظاہر ـــــ یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعہ ذہنِ انسانی ترسیلِ معنی کرتا ہے' یا ادراک حقیقت کرتا ہے۔ ساختیات کی دلچسپی کا میدان ادب بھی ہے چوں کہ تہذیبِ انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے اس لیے ساختیات کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ فیضؔ کے جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام پر لکھتے وقت گوپی چند نارنگ نے مذکورہ اصولوں کی مدد سے بڑے اہم نتائج نکالے ہیں۔ پہلے انھوں نے تمام ترقی پسند شعرا کی نظریاتی اور فکری یکسانیت کی بات کی ہے اور اس بنیادی مسئلہ کی طرف توجہ دلائی ہے :

" نظریاتی یا فکری یکسانیت دراصل شعری یکسانیت نہیں ہوتی اس لیے کہ فکری یکسانیت اور تخلیقی یا معنیاتی یکسانیت میں فرق ہے۔ کسی شاعر کا معنیاتی نظام کوئی مجرد وجود نہیں رکھتا۔ یہ اپنے اظہار کے لیے زبان کا محتاج ہوتا ہے۔ ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے ـــــ اگر وہ اس میں نئی معنیاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے۔ فیضؔ نے اردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انھوں نے نئے اظہاری پیرایے وضع کیے ہیں۔"

فیضؔ کے تخلیقی تصرفات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے گوپی چند نارنگ نئے نکتے تلاش کرتے ہیں :

" اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ عاشقانہ شاعری کی بنیاد معنیاتی تثلیث پر ہے یعنی عاشق، معشوق اور رقیب، یعنی دو عناصر میں باہمی ربط اور تیسرے عنصر سے تضاد کا رشتہ جو تخلیقی اظہار میں تناؤ پیدا کرتا ہے اور جان ڈالتا ہے۔ مزے کی بات ہے کہ تثلیث کا معنیاتی تفاعل شعری روایت کے ساختیاتی نظام کی تینوں سطحوں پر ملتا ہے، یعنی عاشقانہ سطح پر، متصوفانہ سطح پر، سماجی سیاسی سطح پر بھی۔ اس تہہ در تہہ معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے راقم الحروف کے نزدیک اٹھارہ ہیں۔"

فیض احمد فیضؔ پر گوپی چند نارنگ کا ایک اور مضمون بے حد ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔

عملی۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید کے اس باضابطہ توسیعی مضمون کا ردعمل "سوغات" بنگلور کے دوسرے شمارہ میں ہوا[1] "سوغات" کے پہلے شمارہ میں ان کے مضمون کا عنوان "فیض کو کیسے نہ پڑھیں پس ساختیاتی رویہ" تھا۔ اداریہ میں مدیر نے یہ سوال اٹھایا کہ اس مضمون میں پس ساختیاتی رویہ فیض کی شاعری کے کیا نئے پہلو برآمد کرتا ہے؟ فیض کی شاعری کی تفہیم، تحسین اور اس سے لطف اندوزی کے جو پیمانے اور زاویے یہ رویہ فراہم کرتا ہے کیا وہ پس ساختیاتی رویے سے لاعلم نقاد یا قاری کی دسترس سے باہر ہوتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ کے اس مضمون کی حقانیت، اہمیت اور افادیت کے قائل بیشتر دانشور نظر آئے لیکن بحث برائے بحث کے لیے اعتراض بھی اٹھائے گئے:

محمود ایاز مدیر 'سوغات'، گوپی چند نارنگ سے یوں مخاطب ہیں:

"مجھے آپ کا مضمون پڑھ کر، غور سے پڑھ کر، دوبارہ پڑھ کر یہی محسوس ہوا کہ گو آپ کی فکر اور تحریر کی ساری خوبیاں اس میں موجود ہیں، فیض کی تفہیم وتحسین اور قرأت کے جو پہلو آپ نے ساختیات، پس ساختیات کی مدد سے برآمد کیے ہیں کیا وہ ان کے بغیر بھی ممکن تھے اور ہیں۔"

وزیر آغا نے اپنی رائے تفصیل سے بیان کی ہے:

"نظم فیض کی ہے جس کا نہایت خیال انگیز تجزیاتی مطالعہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے "سوغات" میں کیا ہے۔ کچھ عرصے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ساختیاتی اور پس ساختیاتی ڈسپلن کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں خاصے سرگرم ہیں۔ انھوں نے اس سلسلے میں بہت سی نظریاتی بحثیں بھی چھیڑی ہیں جن سے تنقید کے چمن میں بہار آئی ہوئی ہے۔ نظری مباحث اپنی جگہ بہت اہم ہیں کہ وہ ناقد اور قاری دونوں کے ذہنی افق کو کشادہ کرتے ہیں لیکن جب تک ان کی روشنی میں "عملی تنقید" کا مظاہرہ

---

[1] "فیض کو کیسے نہ پڑھیں" سہ ماہی "سوغات" بنگلور، شمارہ ۱ اور ۲، ۱۹۹۲ء

نہ کیا جائے، ان کی کارکردگی کا صحیح اندازہ نہیں ہوسکتا۔ خود مغرب میں ساختیاتی اور پس ساختیاتی مباحث کا افق کشادہ اور معیار خاصا بلند ہے اور ان کے باعث نقاد کا مطمحِ نظر وسیع ہوا ہے لیکن ابھی وہاں بھی عملی تنقید کے سلسلے میں بہت کچھ ہونا باقی ہے۔ بے شک مغرب میں فکشن پر بطورِ خاص اچھا کام ہوا ہے مگر شاعری پر ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقیدی عمل کچھ زیادہ نمایاں نہیں ہے۔ ہمیں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے اردو نظم کے حوالے سے اس کام کا بیڑہ اٹھالیا ہے"۔

فیضؔ کی نظم "دستِ تہہِ سنگ آمدہ" کا پس ساختیاتی رویے کے تحت تجزیہ کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے فیض کی تین سطحوں کو منظر عام پر لانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ پہلی سطح غالبؔ کے اس شعر کے حوالے سے جسے نظم میں تضمین کیا گیا ہے، یوں سامنے آئی ہے کہ نظم میں "عشق کی مجبوری" کا کلاسیکی مضمون از خود شامل ہوگیا ہے۔ گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ عشق میں مجبوری سی مجبوری ہے۔ دستِ تہہِ سنگ آمدہ کی سی کیفیت ہے۔ اور نظم کی پہلی قرأت میں یہی مجبوری اور کیفیت اجاگر ہوئی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے نظم کی دوسری قرأت فیضؔ کی شخصیت اور اس کے سیاسی اور آئیڈیولوجیکل جھکاؤ کے حوالے سے کی ہے اور اس سلسلے میں یہ کہہ کر ترقی پسند ناقدین کو جھنجھوڑا ہے کہ انھوں نے فیضؔ کی اس نظم کو جو سیاسی معنی پہنائے ہیں ان سے نظم کی گہری معنویت اجاگر نہیں ہوئی بلکہ نظم بالائی سطح کے معنی تک محدود ہوکر رہ گئی ہے۔ پس ساختیاتی نظر سے فائدہ اٹھاتے ہوئے گوپی چند نارنگ فرماتے ہیں کہ سیاسی، نظریاتی سطح کی یہ ترقی پسندانہ تاویل بجائے خود اہم نہیں ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ نظم کی سیاسی سطح نے دراصل اس جمالیاتی پہلو کو دبایا یا REPRESS کیا ہے جو شعرِ فیضؔ میں سدا سے موجود رہا ہے اور جو زیرِ بحث نظم میں سیاسی جبر یا آئیڈیولوجی کی چادر کے بخیے ادھیڑ کر اسی طرح ظاہر ہوا ہے جیسے بقول رولاں بارتھ لباس کے شگاف سے نسوانی بدن کا کوئی حصّہ لَو دیتا ہے۔

تیسری قرأت میں گوپی چند نارنگ نے بڑے خیال انگیز نکات ابھارے ہیں۔ ان کا یہ کہنا ہے کہ فیض کی جمالیات سر تا سر مشرقی اور گہرا مشرقی رچاؤ اور بالیدگی رکھتی ہے یہ جمالیات فیض کے لاشعوری وجود کا حصہ ہے اور شاعری میں رہ رہ کر چھاپا مارتی ہے اور آئیڈیولوجیکل فضا کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے ـــــ فیض کے ہاں جمالیاتی جھکاؤ سیاسی نظریاتی جھکاؤ کی بہ نسبت، زیادہ ہے۔ چنانچہ بظاہر نہ چاہتے ہوئے بھی ان کے اندر سے جمالیاتی عناصر نے ابھر کر ان کی نظم کو اپنے رنگ میں رنگ لیا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے فیض کی اس نظم کے ادبی اعتبار کا جائزہ یوں لیا ہے:

" فیض کی زیرِ بحث نظم ایک روایتی پیرایۂ اظہار کی حامل نظم ہے جس کی ساری امیجری بھی روایتی اور پیش پا افتادہ ہے۔ فیض نے اس نظم میں کلاسیکی امیجری کو برتا ہے اور اسی انداز میں برتا ہے جس میں وہ ہزاروں برس سے برتی جا رہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ساری بات کلیشوں میں کہی گئی ہے ـــــ نقشِ کفِ پا، زنجیر بکف۔ درپۓ آزار، کاسۂ سر، زہرِ ہلاہل اور دلِ وحشی، یہ سب بنی بنائی تراکیب ہیں۔ شاعر نے اگر انھیں اپنے تخلیقی عمل کے مدار میں کھینچ کر منقلب کر دیا ہوتا جیسے مثلاً اقبال کرتے ہیں تو بات بن جاتی مگر یہاں تو معاملہ ہی دوسرا ہے۔ لہٰذا اگر اس نظم میں کوئی دلچسپی پیدا ہو سکتی تھی تو صرف اس طور کہ اسے فیض کے ایک نفسیاتی ڈائی لیما کی صورت میں پیش کر دیا جاتا۔ یعنی یہ ثابت کیا جاتا کہ فیض اپنے آئیڈیولوجیکل اور سیاسی جھکاؤ کے باعث ایک بات کہنا چاہتے تھے مگر ان کے " اندر والے " نے دوسری بات کہہ دی (اور یہی کام ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بڑی خوبی سے کیا ہے) تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ معاملہ محض فیض کا نہیں۔ ہر اچھے شاعر کو اپنی ذات کے دونوں رخوں کے باہمی تصادم کا سامنا ہوتا ہے اور اگر اس کا " اندر والا " طاقتور ہو تو وہ باہر والے کو زیر کر لیتا ہے۔ رہی فیض کی نظم تو فیض کے سیاسی، یا نظریاتی جھکاؤ کا نظم کی لفظیات اور امیجری سے کوئی سراغ نہیں ملتا۔ نظم میں " تعزیرِ سیاست " کی ایک اتفاقیہ ترکیب کے علاوہ کوئی ایسا اشارہ موجود نہیں ہے

جو کسی سیاسی یا نظریاتی معاملے کو سامنے لا رہا ہو۔ لہٰذا ساری بات ان "معلومات" کے حوالے سے ہوئی ہے جو فیض کی شخصی یا سیاسی زندگی کو سامنے رکھ کر اخذ کی گئی ہیں۔ ایک لحظہ کے لیے اگر فیض کے نام کو نظم سے الگ کر دیں تو پھر کیا یہ نظم اس آئیڈیولوجی کی REPRESSION کا کوئی منظر نامہ مرتب کرے گی ؟"

لیکن گوپی چند نارنگ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس روایتی پیرایۂ اظہار کی حامل نظم کا تجزیہ کیا اور تنقیدی ڈسپلن کے ذریعے اس کی معنیات کو توجہ کے قابل بنا دیا۔

پس ساختیاتی رویے کی معنویت یا افادیت عملی تنقید میں کھلتی ہے۔ اسے تسلیم کرتے ہوئے ڈاکٹر قمر رئیس نے گوپی چند نارنگ کے مضمون پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ـــــ "مشکل یہ ہے کہ 'نئی تنقید' کی طرح ساختیات کے بھی جامع اصول یا اوزار نہیں ہیں اور جیسا کہ کہا جاتا ہے یہ ایک INTER-DISCIPLINARY PHENOMENON ہے۔ لیوی سٹراس سے دریدا تک اور گولڈمان سے بیلسز، ماشرے تک ہر ایک کے علیحدہ نظریے اور الگ ترجیحات ہیں۔ ان سے کسی ایک ساختیاتی رویے کی تشکیل ممکن نہیں۔ کیتھرین بلسے نے اپنے مطالعے CRITICAL PRACTICE میں ساختیاتی تجزیہ کے جو پہلو دکھائے ہیں وہ بھی بتاتے ہیں کہ ہر نقاد کچھ CODES کا استعمال کرتا ہے اور تخلیق یا متن کی قرأت میں اس کی بازآفرینی کرتے ہوئے نت نئی پرتیں کھولتا ہے اور یہ عمل اساسًا عملی اور معروضی ہوتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے فیض کی نظم کے مطالعہ میں کن CODES کا استعمال کیا ہے یہ بتانا مشکل ہے لیکن یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ' طالعہ معروضی کم اور تاثراتی زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ اس میں "نئی تنقید" کے اثرات بھی جھلکتے ہیں۔ اس لیے کہ ڈاکٹر نارنگ TEXT کے اندر ہی رہتے ہیں۔ اس سے باہر CONTEXT تک پہنچنے کی جسارت وہ اس لیے نہیں کرتے کہ انھیں پھر ان سیاسی محرکات کی طرف رجوع ہونا پڑتا جن کی وہ مذمت کرتے ہیں۔

انھوں نے مضمون کے ابتدائی چار صفحات میں ترقی پسند تحریک اور تنقید کو

نشانۂ ہدف بنایا ہے کہ اس نے فیض کی شاعری میں سیاسی معنی تلاش کرکے بڑا گناہ کیا ہے۔ اس کے بعد کے چار صفحوں میں نظم کا متن دے کر اس کے اس موضوع اور مفہوم کی تشریح کی ہے جس پر ترقی پسند زور دیتے آئے ہیں اور جو ان کی دانست میں فیض کو یک سطحی اور معمولی شاعر بناتے ہیں۔ بعد کے چار صفحات میں ڈاکٹر نارنگ نے فیض کی نظم کی "دوسری معنیت" کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ وہ بار بار کہتے ہیں کہ فیض نے نظم میں مشرقی جمالیات سے کام لیا ہے، جس کو پتہ نہیں کس سبب سے ڈاکٹر نارنگ " بورژوا جمالیات " کا نام دیتے ہیں۔ ان کا تاثر یہ ہے کہ فیض نظم میں " سیاسی فضا بندی " کے بعد لاشعوری زمین پر اتر آتے ہیں۔ آخر میں وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

" نتیجتاً فیض کی شاعری کے وہ حصے زیادہ کامیاب ہیں جہاں جمالیات کا دباؤ (REPRESSION) زیادہ ہے کیوں کہ کیفیت ابھر کے آتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جہاں جمالیاتی غیر موجودگی یا خاموشی بولتی ہے یا جہاں بین السطور روشن ہو گیا ہے۔"

حقیقت یہ ہے کہ قمر رئیس نے گوپی چند نارنگ کے مضمون کے متن کو غور سے نہیں پڑھا۔ نارنگ نے یہ کہیں نہیں کہا کہ " ترقی پسندوں نے فیض کی شاعری میں سیاسی معنی تلاش کرکے بڑا گناہ کیا ہے۔" بلکہ نارنگ کا کہنا ہے کہ فیض کی شاعری کو فقط سیاسی معنی تک محدود کرنا بد خدمتی ہے، فیض کے یہاں معنی کے دوسرے رُخ کی بھی اہمیت ہے یعنی سیاسی کے ساتھ غیر سیاسی اور غیر سیاسی کے ساتھ سیاسی۔ نارنگ کے اس گہرے نکتے کو قمر رئیس نہیں سمجھ سکے۔ دوسرے یہ کہ بورژوا جمالیات کو نارنگ نے واوین میں رکھا ہے یعنی وہی مشرقی جمالیات جو بقول ترقی پسندوں کے 'اشرافیہ کی جمالیات' یعنی " بورژوا جمالیات " ہے۔ فیض اسی سے غیر شعوری طور پر کام لیتے ہیں۔

ساقی فاروقی جیسے دریدہ دہن شاعر نے رائے دیتے ہوئے کھلے لفظوں میں نارنگ کی تنقیدی بصیرت اور سوال اٹھانے کی جرأت کی داد دیتے ہوئے لکھا:

" نارنگ کا مضمون بہت اچھا لگا۔ نثر کا آہنگ، جملوں کی ساخت، انگریزی الفاظ کے اردو تراجم اور خیال کی رَو — ان سب چیزوں کا جادو چلا مجھ پر اس بار۔

دعویٰ کرنے اور سوال اٹھانے میں بھی جسارت ہے ـــــ مگر ـــــ پسند آنے کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ میں نے ذیلی عنوان، جو بریکٹ میں ہے، (ایک پس ساختیاتی رویہ) وہ نہیں پڑھا اور ذہن کو ساختیات، اسلوبیات، پس ساختیات وغیرہ سے دور رکھا اور عملی تنقید میں نارنگ کی ہنرمندی کا قائل ہوا۔"

فیض کو گوپی چند نارنگ نے جس انوکھے ذائقے اور رنگوں سے معمور انفرادی پہچان عطا کی ہے اس سے اردو کے بہت سے عمومیت زدہ ناقد واقف نہیں ہیں، یہی وجہ ہے کہ اس گہرائی تک ان سب کی رسائی نہیں ہو سکی۔ "سو" باتوں کی بات یہ ہے کہ نارنگ کے تنقیدی ماڈل میں فیض کی سیاسی آئیڈیولوجی اور مشرقی جمالیات دونوں کی گنجائش ہے جبکہ بیک وقت دونوں کی گنجائش نہ ترقی پسندوں کے یہاں ہے نہ جدیدیت پسندوں کے یہاں۔ یہی پس ساختیاتی رویے کی طاقت ہے۔

گوپی چند نارنگ نے صرف شاعری کی ہی نہیں بلکہ افسانوں کی بھی ساختیاتی اور پس ساختیاتی اصولوں پر تنقید کی ہے۔ پلاٹ اور کہانی کے فرق کو واضح کرتے ہوئے انھوں نے روسی ہیئت پسندوں کی باریکیوں سے بحث کی ہے۔ روسی ہیئت پسندوں کا کہنا ہے کہ[1] پلاٹ صحیح معنوں میں ادبی حیثیت رکھتا ہے، جب کہ کہانی صرف کچا مال ہے جس کو فنکار کے قلم کا مس یا اس کا ذہن و شعور منظم کر کے فنی حیثیت عطا کرتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے شکلووسکی کے نظریے کو پیش کیا ہے جس نے ٹرسٹرم شینڈی سے بحث کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ پلاٹ محض واقعات کی فنی ترتیب کا نام نہیں بلکہ وہ تمام لسانی پیرایے اور وسائل بھی پلاٹ کی فنی تنظیم کا حصہ ہیں جو واقعات کے بہاؤ کو روکتے یا ان کو دھیما کرتے ہیں، یا ان کی رفتار میں دخل انداز ہوتے ہیں۔ ارسطو کے یہاں پلاٹ زندگی کی بنیادی اور اصل صداقتوں کو بیان کرنے کا نام ہے۔ اس کے برعکس ہیئت پسندوں کے یہاں مسئلہ صداقت یا عدم صداقت کا نہیں، بلکہ اس کے

---

[1] روسی ہیئت پسندی۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "اوراق" لاہور، اگست ۱۹۹۰ء

اجنبیانے (DEFAMILIARISATION) کا ہے، جس کے نتیجے کے طور پر کوئی بھی صداقت یا واقعہ فن کا حصہ بنتا ہے اور فنی طور پر کارگر ہوتا ہے۔ پلاٹ، واقعات یا موضوع کی 'افسانویت' سے تشکیل پاتا ہے۔ شکلووسکی نے یہ بھی کہا کہ تاریخ کا جو رشتہ روزمرہ زندگی کے حقائق سے ہے 'پلاٹ کا وہی رشتہ کہانی کے واقعات سے ہے۔ تاریخ زندگی کے حقائق پر انتخابی نظر ڈال کر ان میں ربط پیدا کرتی ہے، پلاٹ کہانی کے اجزا میں نظم پیدا کرکے ان میں تاثر پیدا کرتا ہے۔ پس فکشن کے آرٹ میں واقعاتی ترتیب کا مصنوعی ترتیب میں تبدیل ہوجانا بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ وقت بلاشبہ اہم ہے لیکن یہ اسی وقت اہم ہے جب پلاٹ میں اس سے فنی طور پر کام لیا جائے۔

گوپی چند نارنگ نے بورس توماشیوسکی کے نظریے سے بھی بحث کی ہے۔ جو پلاٹ کے قلیل ترین جز کو موٹف (MOTIF) کہتا ہے۔ کوئی بھی عمل یا بیان موٹف ہوسکتا ہے چناں چہ کہانی عام واقعاتی ترتیب سے موٹف کا مجموعہ ہے جب کہ پلاٹ ان تمام موٹف کی وہ ترتیب ہے جو جذبات کو انگیز کرنے کے لیے اور تھیم کی نشوونما کے لیے تشکیل دی جاتی ہے۔ پلاٹ کا جمالیاتی تفاعل یہی ہے کہ موٹف کی خاص ترتیب سے قاری کی توجہ کو اپنی جانب مبذول کرے۔ توماشیوسکی ترتیب کے اس اصول کو MOTIVATION کہتا ہے۔ اس کا اصرار ہے کہ یہ محرک معروضی حقیقت اور ادبی روایت کے مابین سمجھوتے پر مبنی ہوتا ہے۔ قاری کے لیے ضروری ہے کہ معروضی حقیقت کا التباس پیدا ہو۔ چناں چہ فکشن ایسا کرنے پر مجبور ہے۔ لیکن چوں کہ حقیقت بالعموم جمالیاتی ساخت نہیں رکھتی، اس لیے فکشن کے لیے لازمی ہے کہ وہ حقیقت کا التباس جمالیاتی اصولوں کی مدد سے پیدا کرے۔

گوپی چند نارنگ نے فکشن کی شعریات[1] پر دیگر ساختیاتی مفکروں اور ناقدوں کی رائے پیش کی ہے اور تفصیلی نظر ڈالی ہے۔ ساختیاتی طریقۂ کار بیانیہ (NARRATIVE)

---

[1] فکشن کی شعریات اور ساختیات۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "کتاب نما" نئی دہلی، جنوری ۱۹۹۱ء

کے مطالعے کے لیے خاص طور پر موزوں ہے۔ بیانیہ کا ایک سرا متھ، اساطیر، دیومالا، کتھا، کہانی وغیرہ لوک روایتوں (FOLKLORE) سے جڑا ہوا ہے تو دوسرا ایپک، ڈرامے، ناول اور افسانے سے ملتا ہے۔

فکشن کی شعریات سے متعلق گوپی چند نارنگ کے ساختیاتی مباحث سے ایک نئی راہ سامنے آئی ہے، معانی کو کھولنے اور جانچنے کا ایک نیا پیمانہ، ایک نئی میزان سامنے آئی ہے، کہانی کی معنویت کی جستجو کا انداز سامنے آیا ہے، اظہار کے نئے نقشے سامنے آئے ہیں اور ترتیب و تہذیب کی نوعیت سامنے آئی ہے، نیز اصول کی نئی دنیا سامنے آئی ہے۔ اس اصول پر گوپی چند نارنگ نے اردو افسانوں کو بھی پرکھا جانچا ہے اور نئی معنیاتی تقلیب عطا کی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اردو کے کئی افسانوں کی باریک بیں قرأت کی ہے اور ان کی معنویت کی پرتوں کو کھولا ہے۔ ان میں انتظار حسین کی ایک کہانی "نرناری"[1] بھی ہے اس میں تین کردار ہیں[2] مدن سندری بیوی ہے، دھاول اس کا پتی اور گوپی بھائی ہے۔ پتی اور بھائی دونوں مندر کی انگنائی میں دیوی کی مورتی کے سامنے بلی چڑھ جاتے ہیں۔ خون میں لت پت دو لاشیں پڑی ہیں۔ سر الگ، دھڑ الگ، مدن سندری روتی ہے، پیٹتی ہے، دیوی کا گن گان کرتی ہے۔ بے بس ہو کر اسی تلوار کو اپنی گردن پر مارنے لگتی ہے تو دیوی پرسن ہو جاتی ہے اور مدن سندری سے کہتی ہے کہ سر کو دھڑ سے ملا دے، میں نے تیرے پتی اور بھیا کو جیون دان دیا — خوشی سے اس کی سدھ ماری جاتی ہے اور جلدی میں بھیا کے دھڑ پر پتی کا سر اور پتی کے دھڑ سے بھائی کا سر چپکا دیتی ہے۔ اپنی چوک کو ٹھیک کرنا ہی چاہتی ہے کہ دونوں جی اٹھتے ہیں اور بھائی اور پتی کا گھال میل ہو جاتا ہے — جب پتی کے سنگ

---

[1] "نرناری" انتظار حسین۔ ماہنامہ "شب خون" الہ آباد۔ مارچ اپریل ۱۹۸۲ء

[2] "نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر" گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "شاعر" بمبئی، شمارہ ۱۲، ۱۹۸۵
نیز نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث۔ مرتبہ گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۸۸ء۔ ص ۴۵ — ۸۴

لیٹتی ہے تو وہ ہاتھ اور وہ بدن اسے انجانے لگتے ہیں۔ اسے چنتا ہوتی ہے کہ وہ بہن کس کی ہے اور پتنی کس کی؟ پھر پتی دبدا میں پڑ جاتا ہے کہ وہ وہی ہے یا کوئی دوسرا اس میں آن جڑا ہے یا وہ کسی اور میں جا جڑا ہے؟ یہ دوہرا وسوسہ کہانی میں چلتا رہتا ہے اور اسی سے TENSION بنی رہتی ہے۔ آخر میں پرجاپتی اور اوشا کی مثال سے دونوں پر ان کی اصلیت کھلتی ہے۔

گوپی چند نارنگ حقیقت کی گرہ کشائی کرتے ہیں کہ افسانہ نگار، ثقافتی تشخص کی پہچان کا سوال اٹھا رہا ہے۔ جنم جنم کا رشتہ' بدنوں کا گھل مل جانا اور پھر انجانا پن' یہ کوائف دھاول میں ایک ایسے کردار کا استعاراتی تفاعل پیدا کر رہے ہیں جس کی جانی بوجھی شخصیت یک لخت انجان ہو گئی ہے۔

گوپی چند نارنگ کہتے ہیں کہ انتظار حسین کی اس کہانی کی ظاہری ساخت سیدھی سادی ہے، کہانی کے داخلی ساختیوں میں کچھ اور معنوی رشتے ہیں۔ سر دھڑ کے اس گھپلے کے معنیاتی ساختیے جداگانہ ہیں۔ استعارے کے توسیعی تصرف اور علامت کے معنیاتی کردار کی سب سے بڑی پہچان یہی ہے کہ معنی محسوس تو کیے جا سکتے ہیں حرفاً حرفاً بیان نہیں کیے جا سکتے۔ ایمائی طور پر اتنا کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ نگار کسی ایسی ثقافتی شخصیت کی بات کر رہا ہے جس میں زمینی اثرات اور آسمانی اقدار کے باہم جڑنے سے ایک نئی شخصیت سامنے آ گئی ہے۔ لیکن یہ شخصیت ہنوز اپنی پہچان نہ کر پا رہی ہو۔ اس کردار کا ایک اور علامتی پہلو بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی یہ کہ ہجرت کرنے والے جو متحرک سر تھے، قتل و خون کے ایک بھیانک (تاریخی) عمل سے گزرنے کے بعد وہ کسی دوسرے زمینی دھڑ سے جا لگے اور اب دونوں کے امتزاج سے ہنوز ایسی ثقافتی شخصیت وجود میں نہیں آئی جو وحدانی ہو۔ گوپی چند نارنگ علامتی تفاعل پر نظر کرتے ہیں کہ مدن سندری ایسا معاشرہ ہے جو IDENTITY CRISIS کا شکار ہے۔ انتظار حسین اتنا معمولی فنکار نہیں کہ یہیں پر کہانی کو ختم کر دے۔ دونوں میں جب بحث بڑھتی ہے تو دھاول فیصلہ کن انداز میں کہتا ہے" اری مدن

جس طرح ندیوں میں اُتم ندی گنگا ندی ہے، پربتوں میں اُتم پربت سومیرو پربت، اس طرح انگوں میں اتم انگ مستک ہے۔ دھڑ کا کیا ہے یہ تو سب ایک سمان ہوتے ہیں۔ مانو اپنے مستک سے پہچانا جاتا ہے۔"

افسانہ نگار یہاں اس مکالمے کے داخلی ساختیوں میں ان بحثوں کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ زمینی رشتوں کا کیا ہے، دھڑ یعنی زمینیں تو ایک سی ہوتی ہیں۔ اصل چیز سر یعنی روحانی اور مذہبی اقدار ہیں۔ ثقافتیں اپنی مذہبی اقدار سے پہچانی جاتی ہیں۔ کیا یہ اس بنیادی سوال پر غور کرنے کی کوشش نہیں ہے کہ رہن سہن، طور طریقے، جمالیاتی احساس، موسیقی، راگ راگنیاں، فنونِ لطیفہ تو دھرتی کی دین ہیں، لیکن آسمانی اقدار کی وجہ سے رشتہ کہیں اور بھی جڑا ہوا ہے اور یہ ایسی حقیقت ہے جو قائم ہوگئی ہے۔

گوپی چند نارنگ کہانی کی روح تک پہنچنے میں ہر اعتبار سے کامیاب ہیں اسی لیے کہتے ہیں کہ ایک کرتب یہ ہوا کہ وہ خون خرابے کے بعد جی اٹھا۔ یہ دونوں معاشروں کے دوبارہ زندہ ہو اٹھنے کی طرف اشارہ ہے۔ دوسرا کرتب یہ ہوا کہ سر کسی کا اور دھڑ کسی کا۔ یہ نئی ثقافتی شخصیت کی نمود ہے ـــــ اور جو رشتہ نر ناری میں ہے وہ رشتہ فرد اور معاشرہ میں بھی ہے۔ نیز وہی رشتہ ثقافت اور زمین میں بھی ہے۔ ایک کا مقدر بھوگنا ہے اور دوسرے کا بھوگنے کے لیے خود کو فراہم کرنا ہے۔ کئی دوسرے معنوی ساختیے بھی کہانی میں کارفرما ہو سکتے ہیں۔ یعنی ہجرت کی نوعیت بھی ایک اصل کے دوسری اصل میں جڑنے کی ہوتی ہے اور ثقافت کی تشخیص کا عمل جاری رہتا ہے۔ نیز خود ثقافتوں میں بھی آسمانی اور زمینی قدروں کے بیچ میں پیوندکاری ہوتی ہے اور تاریخ کے مختلف لمحوں میں یہ اختلاط نئے نئے سوال پیدا کرتا ہے اور نئی ثقافتوں سے نئی ہم آہنگیوں کے نئے سلسلے پیدا ہوتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ لطف اندوز ہوتے ہوئے اور ان دیکھے رشتے قائم کرتے ہوئے

محمد منشایاد کے افسانہ " تماشا"[1] کے اندروں میں بھی جھانکتے ہیں اور ساختیوں کی نشاندہی کرتے ہیں :

(۱) مداری اور اس کا بیٹا تماشا دکھانے کے لیے نئی بستی کی تلاش میں سرگرم سفر ہیں۔

(۲) دریا کے کنارے چلتے چلتے اس پار انھیں بستی دکھائی دیتی ہے ، لیکن وہاں تک پہنچنے کے لیے پُل ہے نہ کشتی۔

(۳) دونوں دریا میں اترنا چاہتے ہیں تاکہ اسے پار کرسکیں لیکن بڑے کو رات کا بھیانک خواب یاد آجاتا ہے اور وہ فیصلہ کرتا ہے کہ آج کا دن ان کے لیے اچھا نہیں۔ دریا میں نہیں اترنا چاہیے۔

(۴) دریا کے کنارے کنارے وہ جتنا چلتے ہیں ، دوسری طرف بستی کی مسجد کے اونچے مینار بھی چلتے نظر آتے ہیں اور پُل بھی اتنا ہی دور نظر آتا ہے۔

(۵) اچانک کتوں کے بھونکنے اور مویشیوں کے ڈکرانے سے انھیں اندازہ ہوتا ہے کہ کہیں قریب ہی کوئی دوسری بستی ہے۔ دونوں فیصلہ کرتے ہیں کہ رات اس بستی میں گزاریں۔ صبح سویرے تازہ دم ہوکر پھر چلیں گے۔

(۶) لیکن یہ بستی عجیب بستی ہے۔ بڑا بانسری اور ڈگڈگی بجاتا ہے۔ لوگ جمع تو ہوجاتے ہیں لیکن مرد عورتیں نہیں صرف بچّے۔ یہ بچّے بھی عجیب بچّے ہیں۔ ان کے بال سفید ہیں اور چہروں پر جھریاں ہیں۔ ساری بستی میں پورے قد کا کوئی آدمی نہیں۔

(۷) بڑا سب سے پہلے تین گولے نکالتا ہے اور باری باری پیالے اٹھاکر انھیں غائب کردیتا ہے۔ پھر ایک کے بعد کئی تماشے دکھاتا ہے۔ خالی گلاس پانی سے بھر جاتا ہے اور بھرے ہوئے گلاس کو الٹا کرنے سے پانی نہیں گرتا۔ وہ خود کو سانپ سے ڈسواتا ہے۔ منہ کے راستے پیٹ میں خنجر اتار کر نکال

---

[1] " خلا اندر خلا" محمد منشایاد، راولپنڈی ۱۹۸۳ء

لیتا ہے۔ لیکن بچّے تماشائی تالی نہیں بجاتے۔ داد نہیں دیتے۔ مداری پریشان ہوجاتا ہے۔

(۸) آخر میں وہ سب سے بڑے تماشے کا اعلان کرتا ہے کہ میں جمورے کے گلے پر چھری چلاؤں گا اور اسے ذبح کرکے دوبارہ زندہ کرکے دکھاؤں گا۔ اس پر بچّے تماشائی زور زور سے تالیاں بجاتے ہیں۔ بڑا حیران ہوتا ہے کہ عام طور پر تماشائی اس کھیل کو پسند نہیں کرتے اور اسے منع کر دیتے ہیں۔ لیکن کیسے سفاک تماشائی ہیں کہ چھری چلانے کی بات سن کر تالیاں پیٹتے ہیں۔ جمورے کو لٹا کر اس پر چادر تان کر وہ چھری چلاتا ہے۔ تماشائی زور زور سے تالیاں بجاتے ہیں اور سکّے پھینکتے ہیں۔ دیکھتے ہی دیکھتے سارا میدان خالی ہوجاتا ہے۔ بڑا جمورے کو آواز دیتا ہے مگر جمورا کوئی جواب نہیں دیتا۔ وہ گھبرا کر چادر ہٹاتا ہے، کیا دیکھتا ہے کہ جمورا خون میں لت پت پڑا ہے اور اس کی گردن سچ مچ کٹی پڑی ہے۔

ان آٹھ ساختیوں میں سے ہر ساختیہ باقی تمام ساختیوں کی مدد سے معنی حاصل کرتا ہے اور ہر ساختیے میں کہانی کو کوئی دوسرا موڑ دینے کی گنجائش نہیں ہیں۔ اس کہانی میں روایتی، تمثیلی اور علامتی تین جہتیں ہیں جن پر گوپی چند نارنگ نے اپنے مخصوص انداز میں تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ہر عہد کا ادب یا ہر نیا رجحان جب احساس و شعور کی نئی کائنات کو دریافت کرنے کے عمل سے گزرتا ہے تو ان ہی پرانے لفظوں کے DEEP STRUCTURE تخلیقی عمل کے فشار سے بدل جاتے ہیں۔ لفظوں کی تعداد محدود ہے لیکن لفظوں کے استعمال کے امکانات لامحدود ہیں۔

افسانے کی مختلف تعبیروں سے بحث کرنے کے بعد ڈاکٹر نارنگ کہتے ہیں کہ کیا 'تماشا' اقدار کے کرائسس کا تماشا نہیں، یعنی بانسری میں پھونکیں مارتے مارتے انسان کا باطن خالی ہوگیا ہے کہ کسی پر اس کا کوئی اثر نہیں۔ بستی میں سب نابخت ہیں، اب پورے قد کا کوئی آدمی نہیں رہا (جو اقدار شناس ہو) نارنگ کہتے ہیں یہ اقدار سیاسی سماجی بھی ہوسکتی

ہیں (مثلاً سماجی انصاف، آزادی، جمہوریت) اور روحانی بھی۔ مگر بستی کے بچے کسی کو رہنے ہی نہیں دیتے، سب کو ٹھکانے لگا دیا ہے، یہ بچے کون ہیں جنھوں نے آسیب زدہ بستی پر قبضہ کر رکھا ہے۔ باپ کا جو رشتہ اولاد (جمورے) سے ہے وہی رشتہ معاشرے کا اپنی عزیز اقدار سے ہے۔ جمورا خون میں لت پت پڑا ہے یعنی خود معاشرے کے ہاتھوں اس کی عزیز ترین اقدار کا قتل ہو رہا ہے اور تماشائی تالیاں بجا رہے ہیں؟ ڈاکٹر نارنگ کا یہ کمال معمولی نہیں کہ ان کا مضمون شائع ہوتے ہی محمد منشا یاد کا افسانہ سب کی توجہ کا مرکز بن گیا اور پاکستانی ادب کا شاہکار قرار پا گیا۔

گوپی چند نارنگ نے صرف شاعری اور فکشن پر ہی نہیں لکھا ہے بلکہ تنقید پر بھی ساختیاتی انداز میں تنقید کی ہے۔ مثلاً ڈاکٹر وزیر آغا نے عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کا ساختیاتی جائزہ لیا۔ ساختیاتی تنقید کے مطابق کردار محض ایک پورٹریٹ نہیں ہے بلکہ اس میں کسی خاص سمت میں متحرک ہونے کا انداز بھی ملتا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس مضمون کو فقط ساختیاتی نہیں بلکہ امتزاجی تنقید کا نمونہ بتایا ہے[۵] کیوں کہ وزیر آغا نے اس میں کئی رویوں کو برتا ہے۔ وزیر آغا تنقید میں بہت کچھ سمیٹ کر چلتے ہیں۔ تخلیقی عمل کی نفسیات، ثقافتی سرچشمے، نسلی، زمینی، اور آسمانی اثرات، لوک روایتیں، آرکی ٹائپ، اجتماعی لاشعور کے محرکات، جڑوں کا عمل، دیومالا، تصوف، ویدانت، عمرانیاتی تقاضے، یونگ اور مابعد یونگ نفسیات، طبیعیات، حیاتیات اور ساختیات غرض ان کا کینوس بہت وسیع ہے۔ گوپی چند نارنگ کہتے ہیں کہ ساختیاتی رویہ جس انتہائی منضبط اور شدید نوعیت کی گہری قرأت یعنی تجزیاتی عملی تنقید کا مطالبہ کرتا ہے، اس سے ماورائی موضوعی رویے یکسر الٹے پڑتے ہیں۔ ساختیات انقلابی رویہ اسی لیے ہے کہ وہ عمومیت دشمن رویہ ہے اور کسی بھی طرح کی تصوریت کو گوارا نہیں کرتا۔

---

[۵] ساختیاتی تنقید پر ایک خط۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "صریر" کراچی۔ دسمبر ۱۹۹۰ء

گوپی چند نارنگ کہتے ہیں کہ ساختیاتی تنقید کا سفر اس معنی کی تلاش میں ہرگز نہیں جو سامنے کا ہے یا طے شدہ ہے یا مروجہ ہے بلکہ ساختیات اس معنی کو کھوجتی ہے جو متن درمتن کی قرأت سے پیدا ہوتا ہے۔ ساختیات کا رویہ انقلابی اسی لیے ہے کہ متعینہ یا طے شدہ معنی کسی نہ کسی طرح کے جبر سے قائم ہوتے ہیں۔ خواہ یہ جبر آئیڈیولوجی کا ہو یا زمانے کے چلن کا یا فیشن یا فارمولے کا یا ادبی اسٹیبلشمنٹ یعنی ادبی مقتدرہ کا۔ اس جبر کو توڑنا، اس کو بے دخل کرنا، یا اس کو رد کرکے معنی کے دبادیئے گئے (REPRESSED) یا نظرانداز کیے گئے رُخ کو ظاہر کرنا ساختیاتی فکر کا کام ہے۔ زبان کا بدیعی نظام فی نفسہٖ ایسا ہے کہ اگر اس میں داخل ہوکر طے شدہ معنی کو بے دخل کرنا شروع کیا جائے تو خود بخود معنی کا دوسراپن (OTHERNESS) سامنے آنے لگتا ہے۔ پس ساختیاتی فکر غیر مقلدانہ اسی لیے ہے کہ وہ متعینہ معنی کے جبر کو توڑنا چاہتی ہے تاکہ فکری اور ادبی تبدیلیوں اور ہر نوع کے جبر کے خلاف آزادی کی راہ کھلی رہے۔ یہ ہر لحاظ سے غیر مقلدانہ تنقید ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی موقف کے بارے میں بھی گوپی چند نارنگ نے اظہارِ خیال کیا ہے۔ سوغات (چار) میں شمس الرحمٰن فاروقی کے مراسلے کا جواب دیتے ہوئے نارنگ نے لکھا ہے[1] کہ شمس الرحمٰن فاروقی کا تنقیدی ماڈل خالصتاً ہیئتی ہے اور اس کی بنیاد امریکی نیوکریٹسزم پر ہے۔ "شعر غیر شعر اور نثر" سے اس ماڈل کی بہترین ترجمانی ہوتی ہے۔ لیکن جب سے نئی تھیوری کا تنقیدی ڈسکورس اردو میں شروع ہوا ہے، انھوں نے کچھ ایسے مطلق بیانات دیے ہیں جو مدلل اور منطقی نہیں ہیں اور جن میں تضاد ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی رومن جیکب سن اور سوسیئر کے بہت قائل رہے ہیں، روسی ہیئت پسندوں سے بھی انھوں نے استفادہ کیا ہے، تودوروف اور فکشن کی شعریات پر کام کرنے والے ساختیاتی مفکرین سے بھی مدد لی ہے، اور پال دی مان سے بھی، لیکن ادھر وہ نئی فکر کی مخالفت بھی کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے واضح کیا ہے کہ ساختیات و پس ساختیات نے تنقید میں اپنے جس پیشرو کو بے دخل کیا ہے وہ امریکی نیوکریٹسزم ہے۔ نئی تھیوری اس کو 'بورژوا'

---

[1] سوغات (چار) بنگلور ۱۹۹۳ء ص ۴۴۷ – ۴۴۹

قرار دے کر شدّت سے رد کرتی ہے۔ چنانچہ فاروقی اگر نئی فکر کو قبول کرتے ہیں تو اس سے اُن بنیادوں کا انہدام لازم آتا ہے جن پر اُن کا ہیئتی ماڈل قائم ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اسے ان کا 'ڈائیلما' کہا ہے اور یہ کہ ان کی تھیوری اندر ہی اندر بدل رہی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ادھر ان کی کوئی تحریر ایسی نہیں ہے جس پر ساختیاتی مفکرین کا سایہ نہ ہو۔ اس بات کو دوسروں نے بھی محسوس کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کو اس کا احساس ہے کہ ساختیاتی فکر اسی خالص ہیئتی موقف کے خلاف ہے جس پر فاروقی صاحب کی تنقید کی عمارت قائم ہے۔ چنانچہ نئی فکر کے قبول سے خود ان کے تنقیدی ماڈل کا رد لازم آتا ہے۔ ان کا طرح طرح کی تاویلیں کرنا اور بار بار مشرقی شعریات سے جواز لانا اسی راہ سے ہے۔ اپنی روایت کا از سرِ نو جائزہ لینا اور اس میں نئی معنویت کی تلاش کرنا مستحسن ہے، لیکن یہ اس بات کا ثبوت بھی ہے کہ ایسا نئی بصیرتوں کی وجہ سے ہو رہا ہے، ورنہ اگر یہ سب کچھ ہمیں پہلے سے معلوم تھا تو ہم نے اسے پہلے اپنی تھیوری میں شامل کیوں نہیں کیا۔ غرضیکہ "شعر غیر شعر اور نثر" کا ماڈل یہ نہیں ہے۔ وہ ماڈل تبدیل ہو رہا ہے اور یہ تبدیلی نئی تھیوری سے سابقے کی وجہ سے ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ڈاکٹر جمیل جالبی کے ایک اداریہ پر بھی سخت تنقید کی ہے۔ جمیل جالبی ساختیات یا پس ساختیات کے فلسفیانہ مضمرات پر غور نہیں کر سکے[1] ان کے اداریہ کا جملہ ہے:

"ساختیات وغیرہ امریکی پروفیسروں کے ڈھکوسلے ہیں۔"

اس جملے کا تنقیدی محاکمہ گوپی چند نارنگ نے عالمی تناظر میں کرتے ہوئے شدید گرفت کی ہے کہ "ساختیاتی فکر امریکی ذہن کی نہیں فرانسیسی اور یورپی ذہن کی دین ہے" یعنی جب جمیل جالبی کو ساختیات کے بنیاد گزاروں کے نام تک نہیں معلوم اور یہ پتا نہیں کہ وہ کس ملک کے ہیں تو حکم لگانا کیا ضروری ہے۔ مثلاً سوسیئر سوئس تھا، لیوی سٹراس فرانسیسی، رومن جیکب سن روس نژاد تھا، لاکاں، میشل فوکو، رولاں بارتھ، لوئی آلتھیوسے، ژینت، دریدا سب فرانسیسی، تودوروف کے نام ہی سے ظاہر ہے

---

[1] سخنے چند در ساختیات ص۳ گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "کتاب نما" نئی دہلی، فروری ۱۹۹۳ء

کہ اصلاً رومانیہ یا مشرقی یورپ کے کسی ملک سے ہے۔ ٹیری ایگلٹن جو انگریزی کا سب سے بحث انگیز اور مقبول نقاد ہے آکسفورڈ سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی طرح کولن میک کیب (جس پر کیمبرج میں ہنگامہ ہوا تھا) پیٹر وڈوسن، کیتھرین بیلسے، انتونی ایسٹ ہوپ، کرسٹوفر نورس، ان سب کا تعلق برطانیہ سے ہے۔ جونتھن کلر آکسفورڈ اور کیمبرج دونوں جگہ رہا ہے۔ غالباً فرانس، برطانیہ یا یورپ کے دیگر ممالک سب جمیل جالبی کے جغرافیے کی رو سے امریکہ میں ہیں۔ البتہ پال دی مان، ہلس ملر، جیفری ہارٹ مین وغیرہ کا تعلق ییل یونی ورسٹی سے تھا۔ دی مان کو اس دنیا سے گزرے ہوئے کئی برس ہو گئے۔ ہیرولڈ بلوم کو گروپ سے الگ ہوئے بھی ایک زمانہ ہو گیا۔ فقط ہارٹ مین ییل میں اور ملر کیلیفورنیا میں ہے۔ ان لوگوں سے جس ردتشکیل کا آغاز ہوا' دوسرے اُسے امریکی کنزیومر ازم اور امریکی امپیریلزم سے جوڑتے ہیں اور دائیں بازو کی ردتشکیل کہتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں جس ردتشکیل کا زور ہے اور جسے DECONSTRUCTION PROPER کہا جاتا ہے اور جس کا تعلق براہِ راست دریدا سے ہے اس کے زیادہ تر نام لیوا یورپ میں ہیں اور وہ ردتشکیل کو امریکی کلچر اور کنزیومر ازم اور آج کے انسانیت کش حالات کے خلاف نئے معنی کی تلاش کا حریت پسند باغیانہ فلسفہ گردانتے ہیں۔"

گوپی چند نارنگ نے جمیل جالبی کا ایک اور اقتباس پیش کیا ہے:

" چند سال پہلے ساختیات کا زور شور ہوا ... لیکن اس عرصے میں معلوم ہوا کہ اس کی عمر تو پوری ہو چکی اور آج کل پس ساختیات کا زور زورہ ہے ... لیکن جلد یہ بات سامنے آئی کہ یہ نظریہ بھی دم توڑ چکا ہے اور اب ردتعمیر کا عروج ہے۔ یہ خبر (اردو والوں تک) نہیں پہنچی کہ ردتعمیر کا زور ٹوٹے ہوئے بھی کئی سال کا عرصہ گزر چکا ہے ــــــ دریدا ۱۹۷۰ء کے بعد سے اب تک سب سے بااثر ادبی و فکری شخصیت ہے اور ادبی مطالعات پر اس کا وہی اثر ہے جو کسی زمانے میں آئی اے رچرڈز کا تھا۔"

گوپی چند نارنگ نے اس اقتباس کو تہس نہس کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جمیل جالبی نے "اب ردتعمیر کا عروج ہے" اور "ردتعمیر کا زور ٹوٹے ہوئے بھی کئی سال کا عرصہ گزر چکا۔" جیسے متضاد جملے لکھ کر خود اپنی بات کا وزن کم کرلیا ہے۔ پھر اگر دریدا گزشتہ بیس بائیس برسوں کا سب سے بااثر نقاد ہے تو ردتشکیل کا زور ٹوٹے ہوئے بھی ایک زمانہ گزرنے کی بات صحیح کیسے ہوسکتی ہے، کیوں کہ دریدا کی اہمیت تو ردتشکیل ہی کی وجہ سے ہے۔ ابھی ابھی روٹلیج سے دریدا کی ایک معرکے کی کتاب آئی ہے ACTS OF LITERATURE (1992) جسے ڈیرک ایٹرتج نے مرتب کیا ہے اور جس میں دریدا کی ان تحریروں کو جمع کردیا گیا ہے جو ادبی متن اور ادبی مسائل کے بارے میں ہیں۔"

گوپی چند نارنگ نے اس پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ ادب میں آج تک کوئی ایسی تحریک پیدا نہیں ہوئی جس کی مخالفت نہ کی گئی ہو۔ جتنی کوئی تحریک باغیانہ ہوتی ہے اتنی شدت سے اس کی مخالفت بھی کی جاتی ہے۔ پس ساختیات اور ردتشکیل اس سے مستثنیٰ نہیں۔ جمیل جالبی کے مضمون سے ان کا اضطراب ظاہر ہوتا ہے۔ انھوں نے ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل کا ذکر اس طرح کیا ہے جیسے یہ تینوں الگ الگ نظریے ہوں اور ان میں کوئی رشتہ نہ ہو۔ حالاں کہ پس ساختیات ارتقائی اور انحرافی شکل ہے ساختیات کی، اور ردتشکیل حصہ ہے پس ساختیات کا۔ اگرچہ اب ردتشکیل ایک دبستان کی شکل اختیار کرچکی ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات دونوں کا بنیادی ماڈل سوسیئری ہے سوائے اس نکتے کے کہ معنی کی وحدت کی جگہ افتراقیت کے تصور نے لے لی ہے۔ یعنی معنی تفریقی رشتوں سے قائم ہوتا ہے اس لیے قائم بالذات نہیں یا کسی ایک مرکز کا تابع نہیں۔ اس کی رو سے توجہ متن کی کثیرالمعنویت اور تخلیقیت پر ہے۔ فلسفے میں فیشن کو نہیں بلکہ اس کی منطقی قوت کو اور دلیل کی صلاحیت کو دیکھا جاتا ہے۔ ادبی تھیوری کے نئے امکانات عالمی انسانی میراث کا حصہ ہیں ___ جمیل جالبی اس سے بے خبر ہیں کہ ساختیات یا ردتشکیل سرے سے ماورائی فلسفہ ہے ہی نہیں۔ یعنی اس کا کوئی تعلق کسی طرح کی

مابعدالطبیعیاتی فکر سے نہیں ہے۔ سوسیئر کی فکر کا اصل الاصول ہی یہ ہے کہ لسانی اظہار سے پہلے یا باہر کسی 'جوہرِ مطلق' کا وجود ثابت نہیں۔ یعنی مذہبی فکر یہاں سرے سے موضوع ہی نہیں۔ یہ عقلیت پر مبنی فلسفہ ہے۔ عقلیت پر مبنی فلسفیانہ غور و فکر الگ چیز ہے اور مذہبی فکر الگ چیز ہے۔ ساختیاتی فکر کی بنیاد کسی طرح کے اعیان اور امثال پر نہیں۔

گوپی چند نارنگ نے جمیل جالبی کی گرفت محمد حسن عسکری کے حوالے سے بھی کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ محمد حسن عسکری ان اولین ادیبوں میں ہیں جنھوں نے ساختیات کے دو بنیاد گزاروں یعنی میشل فوکو اور کلود لیوی اسٹراس کا ذکر انتہائی تعریفی انداز میں کیا ہے۔ وہ اپنے آخری زمانے کے مضمون "وقت کی راگنی" میں ثقافتی معاملوں میں تحریری شہادت پر زبانی روایت (لوک روایت) کی فوقیت جتاتے ہوئے میشل فوکو سے تائید لائے ہیں اور فوکو کو فلسفے اور انسانی علوم کے میدان کا "کلچر ہیرو" کہا ہے۔ عسکری کا یہ اقتباس جو انتقال سے چند ماہ پہلے کا ہے نارنگ نے پیش کیا ہے:

"فلسفے اور انسانی علوم کے میدان میں فی الحال "کلچر ہیرو" میشل فوکو ہیں ... اُن کی فکر کا دار و مدار واقعی تحریری شہادتوں پر ہے، لیکن ان کی تحقیق کا مرکز وہی سترھویں اور اٹھارھویں صدی کا مغربی معاشرہ ہے ... پھر یہ تحریری شہادتیں وہ ان کتابوں سے ڈھونڈ کے لاتے ہیں جنھیں "انسان پرستی" کی تحریک نے اور سائنس پرستی نے انیسویں صدی تک آتے آتے مہمل سمجھ کر کیڑوں کے حوالے کر دیا تھا۔ چنانچہ فوکو تحریری شہادتوں کے ذریعے اس ذہنیت کی پول کھولتے ہیں جس نے تحریری شہادتوں کو آخری حقیقت سمجھنا سکھایا۔ ان کے کام کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے تحریری شہادتوں کے بل پر ہی انیسویں صدی کے تصورِ تاریخ اور تصورِ تحقیق کی جڑ ہی کاٹ دی[۵]۔"

---

[۵] وقت کی راگنی، محمد حسن عسکری، ص ۱۵۳ - ۱۵۴

اپنے اس آخری مضمون میں حسن عسکری نے میشل فوکو کا ذکر بار بار کیا ہے اور لگتا ہے کہ فوکو کی تازہ ترین کتابیں جن میں اس نے مغرب کے تصورِ تاریخ کو ساختیاتی بنیادوں پر چیلنج کیا تھا، ان کے زیرِ مطالعہ تھیں۔ اس کے ساتھ ہی حسن عسکری نے کلود لیوی اسٹراس کا ذکر بھی کیا ہے جس نے متھ پر کام کر کے ساختیاتی مطالعات کی راہ کھول دی تھی۔ عسکری لکھتے ہیں:

" انگریزی بولنے والے ملکوں میں انسانی علوم کے جس ماہر کا نام آج کل زیادہ چل رہا ہے وہ ہے کلود لیوی اسٹراس ــــ اس کی فکر کا مرکز ہے وہ معاشرہ جسے انیسویں صدی کے مغربی مفکروں نے " وحشی " کے نام سے موسوم کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسے معاشروں کے سلسلے میں تو تحریری شہادتیں مل ہی نہیں سکتیں۔ لہٰذا اس نے عام مغربی مفکروں کے برخلاف یہ اصول قائم کیا ہے کہ مغربی محققوں کے مقابلے میں " وحشی " معاشرے کے نمائندوں کی رائے کو ترجیح دی جائے گی اور جب تک کوئی قوی دلیل اس کی کاٹ پر موجود نہ ہو زبانی روایت تسلیم کی جائے گی۔ "[1]

گوپی چند نارنگ اس سے نتیجہ اخذ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ " حسن عسکری کا انتقال جنوری ۱۹۷۸ء میں ہوا، یہ مضمون ۱۹۷۷ء کا ہے، یعنی انتقال سے چند ماہ پہلے کا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ساختیات، پس ساختیات کے دور میں داخل ہو چکی تھی اور میشل فوکو ایک اہم پس ساختیاتی مفکر کے طور پر سامنے آ چکا تھا۔ فوکو اگرچہ ۱۹۸۴ء میں رحلت کر گیا لیکن اس سارے زمانے میں ثقافتی، تاریخی، بشریاتی، عمرانیاتی اور ادبی مطالعات میں میشل فوکو کی اہمیت بڑھتی رہی ہے گھٹی نہیں ہے۔ "

ؔ

گوپی چند نارنگ نے ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل پر جتنا ڈوب کر لکھا ہے اس کی مثال اردو میں نہیں ملتی۔ ان کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ انھوں نے عرب ایرانی شعریات اور ساختیاتی فکر میں ذہنی مکالمہ قائم کر دیا ہے۔ ساختیاتی فکر کی تلاش میں انھوں نے مشرق کے سرمایے کو بھی کھنگالا ہے اور پورے وثوق کے ساتھ تمام پہلوؤں تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ بلاشبہ ان کی فکر انگیز تحقیق و تعبیر کا یہ شاہکار حصّہ ہے۔ عربی روایت پر روشنی ڈالتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ علم اللسان کی بنیاد کوفے اور بصرے میں پڑی۔ پہلی چیز جو معلوم ہے وہ سیبویہ کی مکمل صرف و نحو ہے۔ یہ ایک جید کتاب ہے۔ کوفے والوں کے مقابلے میں دوسرے نحوی اہلِ منطق کہلاتے تھے۔ اہلِ شام اور اہلِ ایران اسلامی عہد سے پہلے ہی ارسطو کی تصنیف باری ارمینیاس HERMENEUTICS اور اس کے رواقی اور اشراقی حواشی کا مطالعہ کر چکے تھے۔ ابن المقفع نے پہلوی زبان کے منطق اللسان کے کل مواد کا عربی میں ترجمہ کیا۔ اس کی رو سے جملے کی کبھی پانچ کبھی آٹھ یا نو قسمیں قرار دی جاتی تھیں اور اجزائے کلام میں اسم، فعل، حرف شمار ہوتے تھے۔ بعد میں بعض نحویوں مثلاً جاحظ نے معانی اور بیان کے صنائع میں احکامِ منطق کی اشکال کو داخل کیا۔ متاخرین کی تصانیف میں صوت اور معنی پر توجہ کی گئی۔ عربی علوم پر منطق کے بعد سب سے زیادہ اثر ریاضی کا رہا ہے۔ شعرا کے کلام کی ترتیب بعض معینہ امور کے لحاظ سے مثلاً وزن

ؔ مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر۔ ماہنامہ "کتاب نما" اپریل ۱۹۹۳ء

کے اعتبار سے کی گئی۔ خلیل بن احمد (وفات ۷۹۱ء) عروض کا موجد سمجھا جاتا ہے۔ وزن کی اہمیت کے پیش نظر ثابت ابن قرۃ (وفات ۹۰۱ء) نے کہا کہ عروض طبیعی علم ہے اس لیے فلسفے کا جُز ہے۔ منطقی یا استدلالی طرز کا کوئی قول، خواہ وہ زبانی ہو یا تحریری، عربوں کی اصطلاح میں عموماً اور علم العقائد میں خصوصاً 'کلام' اور اس کا قائل 'متکلم' کہلاتا تھا — دورِ جاہلی کے عربوں میں شاعری افتخار و امتیاز کا وسیلہ تھی۔ قبیلوں کی باہمی کش مکش قبل اسلام کی عربی شاعری کا خصوصی موضوع ہے۔ شجاعت و سخاوت، مہمان نوازی، فخر و مباہات، عصبیت و انتقام، عفو و صلہ، اخوت و ہمدردی وغیرہ شعرِ جاہلی کی عمومی خصوصیات ہیں۔ اسلام کی آمد سے شعری کاروبار مندا ضرور ہوا لیکن یہ سلسلہ بند نہیں ہوا۔ ابتدا میں کچھ شعرا نے رسول اللہؐ کی ہجو کی۔ لیکن جب اسلام کو تقویت حاصل ہوئی تو حسّان بن ثابت اور دوسروں نے رسول اللہؐ کی مدح میں قصائد لکھے۔ حضرت علیؓ کو خلفائے راشدین میں شاعری سے شغف اور عربوں کی شاعری پر اچھی نظر رکھنے کے اعتبار سے امتیاز حاصل تھا۔ انھوں نے امرؤالقیس کو کئی موقعوں پر شاعروں میں سب سے بہتر شاعر قرار دیا ہے — اموی عہد کے شعری مباحث میں تین شاعروں کا ذکر خصوصیت سے ملتا ہے۔ جریر، فرزدق اور اخطل۔ ان تینوں کے درمیان آپس میں سخت رقابتیں رہا کرتی تھیں اور تینوں ایک دوسرے کے جواب میں قصیدے کہا کرتے تھے۔ اس دور کی شعریات بیشتر انھیں کے لغوی اور نحوی اعتراضات اور معرکہ آرائیوں سے عبارت ہے۔ عہدِ عباسی (۷۵۰ء – ۱۲۵۸ء) میں عربی شعریات کے بنیادی تصورات کا جائزہ لیتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ اسی زمانے میں طبقاتِ شعرا کی طرف توجہ دی گئی اور دورِ جاہلیت کی شاعری کو جمع کرنے کا کام بھی عمل میں آیا۔ عربی نقد کے اہم ترین معماروں اور پرانے تنقیدی خیالات و تصورات کی تدوین کرنے والوں کا تعلق زیادہ تر اسی دور سے ہے۔ دراصل اس دور میں جو اصول متعین ہو گئے، ان کا عمل دخل عربی شعر و ادب میں بعد میں بھی رہا اور عربی ہی نہیں، فارسی اور اردو شعریات میں بھی زیادہ تر انھیں اصولوں کی کارفرمائی رہی۔ ابتدائی تذکروں میں محمد بن سلام الجُمحی کا "طبقات الشعرا"، ابن قتیبہ کا "الشعر و الشعرا"

ابن المعتز کا " طبقات الشعرا " اہم ہیں۔ جاحظ کی تین کتابیں "کتاب الحیوان" ، " البیان والتبیین " اور " صیاغۃ الکلام " یادگار ہیں۔ جاحظ واضح طور پر کہتا ہے کہ اصل اہمیت لفظ کے استعمال کی ہے، معنی تابعِ محض ہے۔ عبداللہ ابن المعتز نے فن بدیع پر " کتاب البدیع " لکھی جس کا بنیادی مقصد یہ ثابت کرنا تھا کہ اس زمانے کے شاعر جن صنائع کو اپنی خصوصیت سمجھتے تھے وہ نہ صرف شعرائے جاہلی کے کلام میں موجود ہیں بلکہ قرآن و حدیث میں پائے جاتے ہیں۔ بعد میں بہت سے ادبا نے صنائع پر اضافہ کیا۔ موازنے کے جو آداب اس زمانے میں متعین ہوئے، وہ یہ ہیں :

۱۔ یہ سمجھنے کے لیے کہ کون سا شاعر بہتر ہے، یہ ضروری ہے کہ شاعروں کے ہم معنی اشعار کا موازنہ کیا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ اس معنی کو کون بہتر طریقے سے ادا کرتا ہے اگر یہ معنی عام ہے تو کیا کسی شاعر نے اس میں توسیع کی ہے یا کوئی نیا پہلو پیدا کیا ہے۔

۲۔ موازنے میں ذوقِ سلیم سے کام لیا جائے اور تعصب کو دخل نہ ہو۔

۳۔ دونوں شعرا کے عیوب کو بھی ظاہر کیا جائے، ان کی پردہ پوشی نہ کی جائے۔

۴۔ موازنہ تفصیلی ہونا چاہیے۔ محض سرسری مطالعے پر قطعی حکم نہیں لگانا چاہیے۔

ابوالفرَج قدامہ بن جعفر کی کتاب " عقدالسحر فی شرح نقدالشعر " عربی نقد کی تاریخ میں سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ قدامہ کا اندازِ بحث فلسفیانہ اور منطقی ہے اور اس نے نقدِ شعر کو ذوقی، شخصی اور موضوعی دائرے سے نکال کر عمومی، علمی اور معروضی حدود میں لانے کی کوشش کی۔ عربی شعر کے چار عناصر اس نے بیان کیے ہیں یعنی لفظ، معنی، وزن اور قافیہ۔ اور پھر ان کے باہمی ربط کے چار عنوانات قائم کیے ہیں :

۱۔ لفظ کا ساتھ معنی سے

۲۔ لفظ کا ساتھ وزن سے

۳۔ معنی کا ساتھ وزن سے

۴۔ معنی کا ساتھ قافیہ سے

قدامہ نے شعر و زبان کے مفرد اور مرکب عناصر کے محاسن اور معائب سے بحث کی ہے اور شعرائے عرب کے کلام سے مثالیں دے کر اپنے دلائل کو واضح کیا ہے۔ ابن رشیق، عبدالقاہر جرجانی اور ابن خلدون بھی عربی شعریات میں اہمیت رکھتے ہیں۔ ان سب نے لفظ و معنی کے رشتے پر زور دیا ہے اور لسانی ساخت سے بحث کی ہے۔

فارسی روایت کی بنیادی ترجیحات پر بحث کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ نظامی عروضی سمرقندی کی "چہار مقالہ" ایسی کتاب ہے جس سے معیارِ شعر پر روشنی پڑتی ہے۔ اس نے معنی کو تاثیر کے حوالے سے دیکھا ہے۔ رشید الدین محمد عمری کاتب بلخی معروف بہ وطواط کی "حدائق السحر فی دقائق الشعر" علم بدیع پر پہلی کتاب ہے۔ اس میں صنائع کو تکلفاتِ شعری سے ہٹ کر معانی کے حسن و تاثیر میں اضافہ کرنے کا باعث قرار دیا گیا ہے۔ عنصر المعالی کیکاؤس بن اسکندر کی کتاب "قابوس نامہ" محمد عوفی کی "لباب الالباب" اور شمس الدین محمد بن قیس الرازی کی "المعجم فی معاییر اشعار العجم" میں نفسِ شعر سے بحث کم ہے، زیادہ توجہ ظاہری ہیئت پر صرف کی گئی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اس ساری بحث کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ کچھ[له] مفکرین نے اگرچہ معنی کی اہمیت پر زور دیا ہے لیکن زیادہ غلبہ انھیں خیالات کا ہے کہ لفظ کو افضلیت حاصل ہے یا شعر لفظ سے بنتا ہے یا لفظ مقدم ہے۔ دوسری بات جو اسی ترجیح کا لازمہ ہے، یہ ہے کہ لفظ و معنی میں ثنویت ہے۔ یہ دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ ان سے الگ الگ بحث کی جا سکتی ہے اور ایک کو دوسرے پر اور دوسرے کو پہلے پر ترجیح دے سکتے ہیں۔ لفظ و معنی کی یہ ثنویت ایک مرکزی رَو کی طرح پوری عربی فارسی روایت میں جاری و ساری ہے۔ گوپی چند نارنگ چوں کہ ساختیاتی و ردِ تشکیلی فکر کے تناظر میں روایت کی بازیافت کرتے ہیں اس لیے یہ اشارہ کرتے ہیں کہ لفظ و معنی کی یہ ثنویت

له ایضاً مئی ۱۹۹۳ء

نہ صرف سامی و ایرانی بلکہ بعض دوسری عالمی لسانی روایتوں کا بھی حصہ رہی ہے اور سوسیئر کی ساختیات کا پہلا بنیادی گریز اسی روایت سے ہے کہ لفظ و معنی ہزار الگ الگ معلوم ہوں، لسان کے تفاعل کے اعتبار سے یہ الگ الگ نہیں ہیں بلکہ ان میں وحدت ہے جس کو SIGN کہا گیا ہے۔ لسان کا تفاعل SIGN کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس کی دو طرفیں ہیں کاغذ کی دو طرفوں کے مماثل SIGNIFIER اور SIGNIFIED یعنی لفظ کی صوتی یا تحریری شکل، اور اس سے پیدا ہونے والے معانی کا ذہنی امیج۔ ان دونوں میں ایسی وحدت ہے جیسے کاغذ کی ایک طرف کو کاٹیں تو دوسری طرف بھی کٹ جاتی ہے۔ زبان میں لفظ یا معنی میں کوئی بھی قائم بالذات نہیں ہے بلکہ معنی کا ادراک SIGN کے تفاعل سے تفریقی رشتوں کی بدولت ہوتا ہے اور SIGNIFIER اور SIGNFIED بطور وحدت عمل آرا ہوتے ہیں۔ ساختیاتی لسانیات اور ساختیاتی ادبی فکر کی بنیاد اسی تصور پر رہی ہے۔ لیکن وحدت کے اس ٹانکے کو جو سوسیئر نے لگایا تھا، ردتشکیل نے بہ دلیل کھول دیا ہے، یہ بحث اٹھاکر کہ زبان میں معنی نہ تو بالذات طور پر قائم ہو سکتا ہے نہ ہی معنی قائم بالغیر ہے بلکہ معنی ہمیشہ افتراق سے عبارت ہے اور التوا میں بھی ہے۔ یہ جتنا حاضر ہے اتنا غائب بھی ہے۔ یعنی معنی سیال ہے اور اس کو بے مرکز کیا جا سکتا ہے ـــــ معنی اگر سیال ہے اور معنی نما یعنی لفظ اپنی جگہ پر قائم ہے تو لفظ کا مستحکم اور مقتدر ہونا ثابت ہے۔ لاکاں اور بہت سے دوسرے پس ساختیاتی ماہرین SIGNIFIER اور SIGNFIED کے رشتے کو S/s سے ظاہر کرتے ہیں جس میں لفظ کی بالادستی اور مقتدر حیثیت نمایاں ہے۔ تاہم لفظ و معنی کا یہ نیا تصور جدلیاتی اور پرت در پرت ہے اور اتنا سادہ اور ڈھلا ڈھلایا نہیں جیسا کہ قدیم روایت میں ہے۔ بے شک لفظ کے مقتدر ہونے سے ہیئت پسندی کی کسی حد تک توثیق ہوتی ہے اور پس ساختیات، منظہریت اور ردتشکیل میں متن کا جو تصور ہے اور متنیت کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس سے اس کا کچھ نہ کچھ رشتہ جڑ جاتا ہے، لیکن معنی کا پس ساختیاتی تصور خاصا پیچیدہ اور تہہ در تہہ ہے۔ نیز معنی کے بے مرکز ہونے یا متن کی کثیرالمعنویت نے جو نئے

مسائل پیدا کیے ہیں وہ قدیم روایت کی سادہ ثنویت سے ہٹ کر ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے اردو کی بیشتر کتابوں مثلاً "بحر الفصاحت" (نجم الغنی) "سہیل البلاغت" (سجاد مرزا بیگ) "نسیم البلاغت" (حافظ سید جلال الدین) "آئینۂ بلاغت" (عسکری) "منثورات" (دتاتریہ کیفی) "البیان"، "البدیع"، "اسلوب" (عابد علی عابد) وغیرہ کے مطالعہ کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ علومِ شعریہ میں "علمِ معانی" کو ثانوی حیثیت حاصل ہے[له]۔ جس کی بڑی وجہ ایک تو مشرقی روایت میں عروض و آہنگ کے تکنیکی مسائل کا غلبہ ہے اور دوسرے یہ کہ از روئے روایت علمِ معانی کے تمام مضمرات کی بحث علمِ بلاغت کا حصّہ رہی ہے۔ البتہ بعض علما نے علمِ معانی کو مفرداتِ الفاظ تک محدود رکھا ہے اور کلمے کے معنی یا شعری معنی کی بحثوں کو علمِ بیان و بدیع میں پھیلا دیا ہے۔ بہرحال اتنی بات ظاہر ہے کہ علمِ معانی کے مباحث کو وہ اہمیت نہیں دی گئی جو اہمیت عروض و آہنگ یا بلاغت و بدیع و بیان کو حاصل رہی ہے۔ از روئے روایت معانی کا تعلق درجِ ذیل چیزوں سے ہے:

۱۔ مفرداتِ الفاظ کے صحیح معانی اور ان کی لغوی دلالتیں

۲۔ وضعی اور مطابقی دلالتیں جو لغت نے طے کر دی ہیں

۳ مجازی دلالتیں یا الفاظ (یا کلام کا وہ مفہوم جو لغت کے دائرے سے خارج ہو)۔

مشرقی شعریات میں دلالتیں دو ہیں:

۱۔ دلالتِ لفظی جس کو دلالتِ وضعی اور دلالتِ مطابقی بھی کہتے ہیں۔ یہ دلالتِ لغوی ہے۔

۲۔ دلالتِ غیر لفظی: جب لفظ دلالتِ وضعی کے علاوہ کسی اور بات پر دلالت کرے، یہ دلالتِ عقلیہ ہے۔ برعکس دلالتِ اوّل کے یہ دلالتِ غیر لغویہ ہے۔

له ایضاً جون ۱۹۹۳ء

یہ وہی CUT ہے جو ازروئے علم بیان حقیقت اور مجاز میں ہے اور بغیر حقیقت کی بحث کے زبان میں مجاز قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ گویا مشرقی شعریات کی اس روایت میں علم معنی وہی ہے جو علم بیان میں حقیقت کا یا دلالتِ وضعی کا بیان ہے۔ ساختیاتی شعریات بھی زبان کے اس بنیادی CUT کو یعنی لغوی اور غیر لغوی کو تسلیم کرتی ہے۔ لیکن وضعی وعقلی یا حقیقی و مجازی کے چکر میں نہیں پڑتی اس لیے کہ زبان میں حقیقی یا فطری کچھ بھی نہیں۔

گوپی چند نارنگ نے تشبیہ، استعارہ، مجاز اور کنایہ سے بحث کی ہے۔ دو نقطہ ہائے نظر ظاہریہ اور باطنیہ سے بحث کی ہے اور متحد المضامین اشعار سے بحث کی ہے۔ متحد المضامین کے ضمن میں گوپی چند نارنگ یہ رائے قائم کرتے ہیں کہ علمائے بلاغت نے اس میں بہت موشگافیاں کی ہیں۔ بالعموم ایسے اشعار کا ذکر مقابلہ وموازنہ کے ذیل میں ہوتا ہے اور جس شعر کے حق میں فیصلہ دیا جاتا ہے وہ بھی بر بنائے مضمون ہی ہوتا ہے۔ یعنی فلاں نے بمقابلہ قدما یہ نکتہ پیدا کیا یا فلاں نئی بات نکالی یا فلاں پہلو کا اضافہ کیا۔ ان مباحث میں 'مضمون' کے تصور کے حدود خاصے مبہم رہے ہیں مثلاً کفر و ایمان، حسن وعشق، وفا وجفا، وصل و ہجر، شمع و پروانہ، گل و بلبل، شیخ و برہمن، زہد و رندی، بت پرستی و دین داری، موج و ساحل، دشت و جنوں، قطرہ و دریا وغیرہ۔ ایک اعتبار سے یہ معنی سے زیادہ موٹف ہیں جن کے گرد کچھ بھی بُنا جاسکتا ہے یا جن سے کوئی بھی ساخت قائم کی جاسکتی ہے جس میں موٹف کی حیثیت کم و بیش مرکزی رہتی ہے۔ ساختیات کا موقف اس بارے میں خاصا واضح ہے۔ یعنی لفظ خیال کا میڈیم نہیں بلکہ اس کی شرط ہے، یا لفظ کوئی شفاف چیز نہیں کہ اس کے آر پار دیکھا جاسکے بلکہ ہر لفظ کا ایک معنیاتی دائرۂ تفاعل (FIELD) ہے جو نہ صرف کلمے میں اس کی نشست سے بدلتا ہے بلکہ شعر میں اس کے سیاق وسباق سے بھی بدلتا ہے۔ شعر ایک ساخت ہے یا متن جو لسانیت پر مبنی ہے۔ اس لسانیت یا متنیت میں ذرہ برابر بھی تبدیلی ہو تو معنیت میں بھی تبدیلی لازم ہے، اور اگر معنیت بدل جاتی ہے تو متحد المضمون اشعار باوصف موٹف کی

مرکزیت کے اتنے متحد المضمون نہیں ہو سکتے جتنے خیال کیے جاتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے مثال دے کر اسے ثابت کیا ہے اور آخر میں رائے قائم کی ہے کہ متاخرین علمائے بلاغت کم و بیش انھیں نتائج تک پہنچے جو ساختیاتی فکر میں عام ہیں۔ یعنی زبان میں معنی مبنی بر افتراق ہے اور جب تک معنی افتراق پر مبنی ہے تو دو لفظ ہم معنی کیسے ہو سکتے ہیں اور اگر الفاظ ہم معانی نہیں ہو سکتے تو اشعار کیسے متحد المضامین ہو سکتے ہیں؟ گویا متحد المضامین اشعار کا تصور واہمے سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ یعنی شعر فقط وہی کہتا ہے جو اس کی لسانیت یا متنیت کہتی ہے اور چوں کہ لسانیت یا متن یکتا ہے، اس لیے معنی (یا مضمون) متحد ہو ہی نہیں سکتا۔

گوپی چند نارنگ بتاتے ہیں کہ قاری کے جمالیاتی تفاعل کا سرا گریزِ ترتیبِ نحوی یا نحوی اشکال (تعقیدِ لفظی) سے ملتا ہے۔ اور فصاحت و بلاغت کا کوئی تصور بے تفاعلِ قاری ممکن نہیں ہے۔ اس کے بعد پروفیسر نارنگ 'لانگ' کے تصورِ خاص کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہیں اور کہتے ہیں کہ[۵] سوسیئری فکر کی جن بصیرتوں نے ادبی ساختیات کو سب سے زیادہ متاثر کیا ہے، ان میں سے لانگ کا تصور خاص اہمیت رکھتا ہے۔ زبان کی کارکردگی کو سمجھنے کے لیے سوسیئر زبان کا تصور دو سطحوں پر کرتا ہے۔ اوپری سطح کو وہ LANGUE کہتا ہے اور نچلی سطح کو PAROLE ۔ ان دونوں میں جو جدلیاتی رشتہ ہے وہ ایک اعتبار سے جدید لسانیاتی اور ادبی ساختیات کا نقطۂ آغاز ہے۔ بقول سوسیئر زبان کا جامع تجریدی نظام جو ہر اہلِ زبان کے ذہن و شعور کا حصہ ہے اور جس کی رو سے زبان کا کوئی بھی جملہ یا کلمہ بولا جاتا ہے یا کلام کی کوئی بھی شکل ممکن ہوتی ہے، لانگ ہے۔ لانگ گویا زبان کے قواعد و ضوابط کا تجریدی نظام ہے جو کلام کی ہر ممکنہ شکل کو حاوی ہے۔ زبان میں کوئی چیز اس سے باہر نہیں۔ یہ گویا کُلی لسانی شعور ہے جس کی رو سے ہم زبان بولتے ہیں۔ چاہیں تو لانگ کو "بالقوۃ لسان" بھی کہہ سکتے ہیں۔

---

[۵] ایضاً ستمبر ۱۹۹۳ء

اس کے مقابلے میں انفرادی طور پر بولے جانے والا کوئی بھی واقعہ PAROLE ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان کا جامع نظام (جو زبان کی کسی بھی فی الواقعہ (ACTUAL) مثال سے پہلے موجود ہے) لانگ ہے اور اس کی رو سے کیا جانے والا کوئی بھی کلام PAROLE ہے جو لانگ کے جامع نظام کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا اور اس کے اندر خلق ہوتا ہے۔ لانگ کا تصور معاشرہ اور ثقافت میں رچا بسا ہوا ہے جس سے زبان کے بولنے والے غیر شعوری طور پر سہی، استفادہ کرتے ہیں اور اس کے بغیر کوئی بھی زبان نہیں بول سکتا۔ پارول زبان کے جامع نظام کی محض انفرادی مثال ہے جو فرد واحد کے کلام میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ ان دونوں کا فرق اور جدلیاتی رشتہ ساختیاتی فکر کا کلیدی نکتہ ہے۔ گویا لسانی قواعد وضوابط کا وہ جامع ذہنی نظام جس کی رو سے ترسیل و ابلاغ ممکن ہے لانگ ہے اور روزمرہ کا تکلم یا زبان کا وہ استعمال جو زبان بولنے والا کوئی بھی فرد کرتا ہے پارول ہے۔ دیکھا جائے تو ان دونوں میں جو رشتہ لسانی کارکردگی کی تہہ میں ہے، وہی رشتہ ادبی کارکردگی کی بھی تہہ میں ہے کیوں کہ ادب میں جو کچھ بھی متشکل ہوتا ہے یا وقوع پذیر ہوتا ہے وہ کسی نہ کسی جامع تجریدی نظام سے ماخوذ ہے۔ گویا ادب کی جملہ روایت، اساتذہ کا کلام، جملہ شہ پارے، سرمایۂ نظم و نثر اور کُلی شعریات کا جامع تجریدی نظام جو ادبی معاشرہ کے ذہن و شعور میں ہمہ وقت جاری و ساری رہتا ہے، ادب کی لانگ ہے اور ہر متن (فن پارہ) جو وقوع پذیر ہوتا ہے یا وجود میں آتا ہے (جو پارول کی مثال ہے) ادب کے اسی جامع تجریدی نظام کی رو سے اور اس کے حوالے سے ہے۔ گویا ادب میں جو کچھ ہے ادب کی لانگ سے ہے اس کے باہر کچھ بھی نہیں ہے۔

گوپی چند نارنگ نے مشرقی روایت میں اس کی شکل تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور سب سے پہلے ابن رشیق تک رسائی حاصل کی ہے۔ ابن رشیق کی تمثال میں چھ اجزا ہیں جن کا تجزیہ کرکے پروفیسر نارنگ نے جامع 'ادبی روایت' اور شعریات کی سائنسی ترتیب قائم کی ہے۔ کیوں کہ اس میں ثقافت کا جو نظام جاری و ساری ہے اس کی رو سے معنی بطورِ معنی متشکل ہوتا ہے یا معنی کا ادراک ممکن ہوتا ہے۔

ابنِ رشیق کی تعریف میں فرش اور مکین کی نسبت سے جو ٹھوس واقعیت مترشح ہوتی ہے وہ پارول پر پوری طرح صادق آتی ہے۔ البتہ لانگ میں کُلی نشانیاتی نظام کا جو تصور ہے وہ حددرجہ تجریدی اور ذہنی ہے۔ گویالانگ میں جس چیز پر اصرار ہے اور جو نمایاں اور ظاہر ہے، مشرقی روایت میں وہ مضمر اور تہہ نشیں ہے۔ نیز شاعر کی طبیعت اور حفظ و روایت میں جو جدلیاتی رشتہ ہے وہ بھی ظاہر نہیں ہے بلکہ مضمر ہے — اس بحث کے نکات کو گوپی چند نارنگ نے بعد کی مشرقی فکر میں بھی تلاش کیا ہے۔ اور اس تصور میں توسیع و اضافہ اور انحراف کا تجزیہ کیا ہے۔

ساختیاتی فکر کی تلاش میں گوپی چند نارنگ کی دور رس نگاہیں ہندوستانی فکری و شعریاتی روایت تک بھی پہنچتی ہیں۔ لفظ و معنی کے رشتے اور معنی کے مسائل کے بارے میں جو کچھ قدیم ہندوستانی فلسفیوں نے لکھا ہے، ان کے خیالات اس قدر فکر انگیز اور اس درجہ بنیادی ہیں کہ عہدِ حاضر کی فکری پیش رفت کے اعتبار سے ان پر گوپی چند نارنگ نے از سرِ نو غور کیا ہے اور سوسئیر کے فلسفۂ لسان، پس ساختیات اور ردتشکیل کے فلسفۂ معنی کے تناظر میں یہ دیکھا پرکھا ہے کہ اس بارے میں ہندوستانی روایت میں کیا کیا بحثیں اٹھائی گئی ہیں اور ہندوستانی ذہن کا موقف کیا رہا ہے۔ ہندوستانی فکری روایت اور شعریات کا جائزہ لے کر گوپی چند نارنگ نے یہ نتائج برآمد کیے ہیں کہ مغرب میں جو نکات آج ساختیاتی اور ردتشکیلی فکر کے ذریعے سامنے آرہے ہیں، اُن سے ملتے جلتے نکات ہندوستانی فکر و فلسفے بالخصوص بودھ فلسفے میں صدیوں پہلے زیرِ غور رہے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ہم نے انھیں فراموش کر رکھا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے کہنے کے مطابق پانِنی[1] کے کمالات کا اہلِ لسانیات اعتراف کرتے ہیں۔ اس نے اپنی کتاب "اشٹ ادھیایی" میں سنسکرت ساخت کے

---

[1] سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ۔ ماہنامہ "آج کل" نئی دہلی جنوری ۱۹۹۳ء

اصول اور قاعدے دریافت کیے اور انھیں تمام تر سائنسی جامعیت سے ضابطہ بند کیا۔ کاتیاین، پتنجلی، بھرتری ہری اور ناگیش بھٹ نے فلسفۂ لسان کے نئے نظریات پیش کیے۔ ان کے بعد معنی کے مسئلے پر سب سے زیادہ بحثیں میمانسا मीमांसा اسکول سے تعلق رکھنے والوں نے اٹھائی ہیں۔ اس مسئلے کا بنیادی متن جیمنی کا "میمانسا سوتر" ہے جس پر شبر، کمارل بھٹ اور پربھاکر کے مباحث سامنے آئے جن کا سلسلہ عہدِ وسطیٰ تک چلتا رہا ـــــ بودھ منطقیوں میں ناگارجن اور دِن ناگا خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں جن کے نظریہ شونیہ शून्य اور نظریہ اپوہ अपोह میں سوسیئر اور دریدا سے صدیوں پہلے غیر معمولی طور پر ان سے ملتے جلتے مباحث ملتے ہیں ـــــ فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی کا جامع سلسلہ ادبی فکر یعنی ناٹیہ شاستر، کادیہ شاستر، النکار شاستر یا ساہتیہ شاستر کے ماہرین کا ہے۔

لفظ کی معنی خیزی پر زور دیتے ہوئے گوپی چند نارنگ کہتے ہیں کہ 'شکتی' وہ طاقت ہے جو شبد (لفظ) کو ارتھ (معنی) سے جوڑتی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ شبد اور ارتھ کے رشتے کے بارے میں ہندوستانی شعریات میں دو نظریے ہیں:

(۱) میمانسا والوں کا کہنا ہے کہ شبد کا ارتھ سے رشتہ فطری ہے۔

(۲) نیایے न्याय والوں کا کہنا ہے کہ شبد کا ارتھ سے رشتہ فطری نہیں ہے بلکہ یہ رشتہ رسمی اور روایتی نوعیت رکھتا ہے۔

میمانسا والوں نے یہ بحث اٹھائی ہے کہ معنی کی اصل کا سراغ لگانا چوں کہ ناممکن ہے اس لیے اسے تسلیم کر لینا چاہیے کہ لفظوں کے معنی اسی طرح فطری ہیں جس طرح انسان کی اندریوں (اعضا) میں حواس کی صلاحیت فطری ہوتی ہے۔ میمانسا مفکرین اس صلاحیت کو شبد کی یوگیتا योग्यता قرار دیتے ہیں، یعنی شبد فطری طور پر ارتھ کی صلاحیت رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شبد مقتدر ہے اور معنی مستحکم، اور شبد اور ارتھ کا رشتہ مستقل اور غیر متغیر نوعیت کا ہے۔

لیکن نیایے اور ویشیشک مفکرین اس نظریے سے اختلاف کرتے ہوئے کہتے

ہیں کہ نہ شبد مقتدر ہے نہ معنی مستحکم۔ یعنی شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری نہیں ہے، نیز یہ رشتہ مستقل بھی نہیں ہے بلکہ یہ رسمی اور روایتی نوعیت کا ہے۔ یعنی لفظ کے معنی فی نفسہٖ طے نہیں ہیں، یہ ازروئے رواج اور چلن طے پاتے ہیں۔

نیایے مفکرین کا موقف بالکل وہی ہے جو جدید لسانیات یعنی سوسیئری فلسفۂ لسان کا ہے۔ یعنی لفظ اور معنی میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ من مانا (ARBITRARY) ہے۔ یعنی انسان کا قائم کیا ہوا ہے، رسمی ہے اور ازروئے روایت یا ازروئے رواج وجود میں آیا ہے۔ نیایے مفکرین کے یہاں شبد اور ارتھ سے تقریباً وہی مفاہیم مراد ہیں جن میں سوسیئر اپنی دو خاص اصطلاحوں SIGNIFIER اور SIGNIFIED کو استعمال کرتا ہے اور زور دیتا ہے کہ ان دونوں کا رشتہ موضوعی، یعنی ذہنِ انسانی کا قائم کردہ اور من مانا ہے۔

گوپی چند نارنگ ہم معنی الفاظ प्रयाय शब्द اور ہم صوت لیکن مختلف المعنی الفاظ नानार्थ کی بحث پر بھی توجہ کرتے ہیں۔ یعنی اول وہ صورت جہاں شبد الگ الگ ہیں اور ارتھ ایک ہے یا وہ صورت جہاں شبد ایک جیسے ہیں اور ارتھ الگ الگ ہے۔ یہ لفظ ومعنی کے رشتے کا وہ بنیادی تفرق ہے جس پر سوسیئر نے اپنے فلسفۂ لسان کی عمارت اٹھائی ہے۔ اس تفرق کا پہلا حوالہ یاسک کے یہاں آیا ہے جسے پاننی کا بھی پیش رو کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد پتنجلی نے اس بحث کو آگے بڑھایا ہے کہ شبد اور ارتھ کا رشتہ غیر مستحکم اور غیر مستقل ہے۔ اُدبھٹ اس بارے میں श्लेष یعنی ایک سے زائد معنی کا اشارہ رکھنے والے الفاظ یا مرکب ابہام کی دلیل لاتا ہے کہ بعض الفاظ بیک وقت ایک سے زیادہ معنی دیتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کہتے ہیں کہ سنسکرت روایت میں زبان کے تاریخی ارتقا اور تغیر و تبدل کے مسائل نہیں اٹھائے گئے لیکن چوں کہ ویاکرنیوں کی زیادہ توجہ زبان کی ساخت کو قائم کرنے اور زبان کا نظام متعین کرنے پر تھی، ان کا رویہ بالعموم ایک زمانی (SYNCHRONIC) ہے، تاریخی ارتقائی (DIACHRONIC) نہیں۔ سنسکرت لغت نویسوں نے

بھی لفظ کی ابتدا اور اس کی تبدیلیوں کی بحثیں اتنی نہیں اٹھائیں جتنی لفظوں کے مادوں، اشتقاقات اور تصرفات کی شکلوں اور ان کے رشتوں کو منضبط کرنے پر توجہ کی ہے۔ گویا قدیم ہندوستانی فکر زبان کی اس ساخت کو بیان کرتی ہے جو وقت کی کسی ایک سطح پر ملتی ہے، نہ کہ اس شکل کو جس میں ارتقائی تغیر و تبدل ہوتا رہا ہے۔

ہندوستانی فکری روایت میں بودھ روایت کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ اسے زیادہ مضبوط اور مدلل بتاتے ہیں اس لیے کہ بودھ روایت مابعدالطبیعیاتی ماورائیت اور عینیت کے تصور سے کلیتاً آزاد ہے۔ بودھی فکر میں نظریہ اپوہ अपोह جو بودھی تصورِ حقیقت، شونیہ शून्य کا لازمہ ہے، اس نوعیت کا ہے کہ اس کے مضمرات پر حیرت ہوتی ہے کہ جن نتائج تک جدید لسانیات و پس ساختیات و ردتشکیل بیسویں صدی میں پہنچیں، ان تک بودھی ذہن صدیوں پہلے پہنچ چکا تھا۔ بودھی فکر شبد اور ارتھ کے رشتے کو کلیتاً تفریقی قرار دے کر اس کی منطقی تاویل کرتی ہے۔ بعینہٖ یہ وہی رویہ ہے جس پر جدید لسانیات، پس ساختیات اور ردتشکیل قائم ہے۔ بودھی مفکرین کہتے ہیں کہ شبد میں ہرگز کوئی شیئت براہ راست نہیں ہے اس لیے کہ ارتھ اپنی نوعیت کے اعتبار سے منفی ہے۔ بودھی فکر کا یہ نکتہ خاصا اہم ہے کہ معنی کا اضافی تفرق کثرتِ استعمال کی وجہ سے محسوس نہیں ہوتا جب کہ معنی کا اثبات برابر محسوس ہوتا ہے۔ بودھ منطق کی رو سے प्रत्यक्ष صرف وہ ہے جو حواس کے ذریعے ہمارے علم کا حصہ بنتا ہے، لیکن اشیا کے عمومی نام اور ذہنی امیج یا تصور جن کے ذریعے ہمیں خاص اشیا کا علم ہوتا ہے، حواس کا حصہ نہیں ہیں، ذہن کا حصہ ہیں، اس لیے ان کے پرتیکش کو قطعی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ظاہر ہے کہ بودھی فکر کے ان نکات اور سوسیئر کے خیالات اور دریدا کے نظریۂ افتراق (DIFFERANCE) میں حیرت انگیز مطابقت اور مشابہت ہے۔ بودھوں کے یہاں یہ نکتہ بالکل سوسیئر سے ملتا جلتا ہے کہ زبان کے تصوراتی امیج میں (جس کا حامل شبد ہے) اور اشیا میں کوئی لازمی یا فطری رشتہ نہیں ہے اور ارتھ کا انفراد فقط اس کی تفریقی حوالگی میں ہے۔

گوپی چند نارنگ نے بدھ مت کے بنیادی نظریہ شونیہ یا شونیتا शून्यता سے بھی تفصیلی بحث کی ہے کہ حقیقت کا اصل الاصول اگر کچھ ہے تو شونیہ ہے۔ شونیہ ہی کُلی حقیقت ہے۔ حقیقتِ مطلقہ، یہی تتھتا तथता ہے، اسی کی منزلِ نروان یا کُلی مطلقیت کی منزل ہے۔ بودھوں کے نزدیک شونیہ منتہائے دانش ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ اس کے بغیر نہ تو گیان ممکن ہے اور نہ گیان کی ترسیل، اور نہ ہی سنسار کی سچائی کو اس کے بغیر جانا جاسکتا ہے۔ اپنی مطلق حیثیت سے شونیہ فطریِ انسانی وجود میں (جو عارضی وجود ہے) عدم وجودیت کا احساس ہے۔ یہ نفیِ محض نہیں ہے بلکہ وجود یا وجود کے ہونے سے پرے جو وجود یا وجود کے ہونے کا احساس ہے اس کی نفی کی نفی ہے۔

گوپی چند نارنگ زبان کے تفریقی رشتوں، مشابہتوں اور مطابقتوں کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے بودھی شانتا رکشت اور رتنا کیرتی کی دفاعی وضاحت تک پہنچتے ہیں اور مرکزی دلیل پر توجہ مرکوز کرتے ہیں کہ زبان کے تفاعل کی نوعیت اگرچہ منفی ہے، لیکن زبان سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ مثبت اس لیے ہوتا ہے کہ زبان بیک وقت منفی تفاعل بھی رکھتی ہے اور مثبت تفاعل بھی۔ منفی دوسرے ہم رشتہ عناصر کے تفرق سے اور مثبت معروض کے بالواسطہ مظہر ہونے کی وجہ سے۔ اس بارے میں متاخرین بودھوں نے نہایت عمدہ بحث اٹھائی ہے کہ معنی خیزی کا عمل دراصل دوہرا عمل ہے اور یہ دوہرا عمل وقت کے ایک ہی محور پر یعنی قطعی طور پر بیک وقت ہوتا ہے۔ مثبت معنی فوری طور پر سامنے آجاتے ہیں اور غائب معنی تصوراتی طور پر کارگر رہتے ہیں۔ یعنی وہ عناصر جن کی نفی سے معنی کا اثبات قائم ہوتا ہے، ان کا تصور غیاب میں کارگر رہتا ہے۔ یہ بالکل وہی نکتہ ہے جو نظریۂ افتراق کے ضمن میں دریدا بار بار اٹھاتا ہے کہ معنی تفرق سے بھی قائم ہوتا ہے، اور 'التوا' میں بھی رہتا ہے اور غیرِ معنی غیاب میں ہوتے ہوئے بھی اپنی جھلک (TRACE) رکھتا ہے۔ دریدا کا سارا زور اسی بات پر ہے کہ غیرِ معنی کبھی ساقط نہیں ہوتا۔ وہ زبان کے تفاعل کا ناگزیر حصہ ہے، اور معمولہ یا متعینہ یا رسمی معنی کو بے دخل کرنے کے لیے غیرِ معنی ہر وقت مضطرب رہتا ہے۔ شانتا رکشت کہتا ہے کہ

حاضر معنی جس کو مثبت سمجھا جاتا ہے منفی ہے، کیوں کہ یکتا (UNIQU) ہے۔ یوں بودھی فکر کی رو سے بھی حاضر معنی کے ساتھ غائب معنی کا تفاعل کبھی ختم نہیں ہوتا۔ دریدا بھی یہی بات کہتا ہے، دونوں کا فرق صرف پیرایۂ بیان کا فرق ہے۔

گوپی چند نارنگ سنسکرت شعریات سے بحث کرتے ہوئے بھرتری ہری کے نظریۂ سپھوٹ स्फोट کے بارے میں کہتے ہیں کہ معنیات کے میدان میں دنیا کو یہ ہندوستان کی اہم ترین دین ہے۔ اس کی رو سے واکیہ (کلمہ) محض الگ الگ اصوات یا الفاظ کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک واحدہ ہے جس سے بیک وقت معنی کا انعکاس ہوتا ہے ــــ لفظ स्फोट مادہ स्फुट سے ہے یعنی پھوٹ نکلنا۔ گویا لسانی مفہوم کے اعتبار سے سپھوٹ وہ شبد یا واکیہ ہے جس سے معنی پھوٹ نکلے یا چمک اٹھے۔ پروفیسر برو کا کہنا ہے کہ سنسکرت شعریات میں سپھوٹ جدید لسانیات کی اصطلاح SIGN کا بدل ہے، اس معنی میں جس میں SIGN کی اصطلاح سوسیئر کے یہاں آئی ہے اور جس کی معنیاتی وحدت کو دریدا نے چیلنج کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے آنند وردھن کے نظریہ "دھونی" ध्वनि سے بھی بحث کی ہے۔ اس کا کمال یہ ہے کہ نویں صدی تک سنسکرت ویاکرن، فلسفے اور شعریات کی جو روایت تھی، اس نے اس سب پر نظر رکھی اور بھرت کے 'ناٹیہ شاستر' سے بھرتری ہری کے 'واکیہ پدیہ' تک روایت کے باہم دگر متضاد عناصر میں ارتباط پیدا کیا اور ادبی جمالیات کا ایک مکمل اور ہمہ جہتی نظریہ پیش کیا۔ آنند وردھن نے لفظ دھونی ویاکرنیوں سے لیا ہے جہاں اس سے مراد اصوات ہیں۔ ایک اچھے واکیہ یا شعر کی اصوات اور معنی سے جمالیاتی کیفیت (دھونی) ابھرتی ہے جو لغوی معنی سے ارفع اور بلند تر ہے۔ گوپی چند نارنگ یہ بھی لکھتے ہیں کہ یہ تو واضح ہے کہ دھونی ایک جمالیاتی تصور ہے، لیکن چوں کہ اشاریاتی معنی سے جڑا ہوا ہے یا اس معنی سے جو معمولہ معنی سے آگے جاتا ہے، اس کی بعض تعبیروں میں معنی کے 'دوسرے پن' (OTHERNESS) پر بھی زور ہے۔ جو ہمیشہ غیاب میں ہے۔ معنی کی OTHERNESS کا کم و بیش یہ وہی تصور ہے جس پر دریدا

اصرار کرتا ہے ۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو دھونی کے معنیاتی پہلو میں دریدا کے نظریۂ افزاقیت کی جھلک صاف موجود ہے ۔ یعنی معنی تفرق میں بھی ہے اور التوا میں بھی ۔ ایڈون گیرو کا شمار سنسکرت شعریات کے ماہرین میں ہوتا ہے ۔ اس نے اپنی کتاب میں دریدا کی خاص اصطلاحوں ABSENCE PRESENCE OTHER کا ذکر کیا ہے اور دھونی سے ان کی مطابقت بقولِ نارنگ ظاہر ہے ۔

گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی و پس ساختیاتی ادبی فکر اور سنسکرت شعریات کے مقاماتِ اشتراک اور مماثلتوں کا جو تجزیہ پیش کیا ہے، یہ تاریخی اہمیت کا حامل اس لیے ہے کہ اس نہج سے کسی بھی نقاد نے سوچنے، تحقیق کرنے اور قلم بند کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی ۔ سنسکرت شعریات میں ہندوستانی شعریات جس طرح جاگزیں ہے اور اس میں ساختیاتی تھیوری کے بعض نکات کی جلوہ گری جس طرح نظر آتی ہے، اس کی نشاندہی پہلی بار گوپی چند نارنگ نے ہی کی ہے ۔ یوں انھوں نے دو مختلف النوع شعری روایتوں کو پہلو بہ پہلو لا کھڑا کیا ہے اور قدیم ہندوستانی شعریات کی یکسر نئی تعبیر پیش کی ہے، اور تو اور اس نوع کا کام ہنوز ہندی یا کسی دوسری ہندوستانی زبان میں بھی نہیں ہوا ہے ۔ دیکھا جائے تو پروفیسر نارنگ کے اس کام سے اردو کا سر اونچا ہوا ہے ۔

۸

اوپر کی بحثوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ میں نے نئی ادبی تھیوری اور مشرقی شعریات سے متعلق پروفیسر گوپی چند نارنگ کی نظریہ سازی کو کیوں اجاگر کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب کی دنیا میں سب سے زیادہ بنیادی اہمیت تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی کو حاصل ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کی مثال اردو میں سوائے حالی کے 'مقدمہ' کے عنقا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ادبی تھیوری کو پانے اور اس کی روح تک پہنچنے کے لیے برسوں علوم انسانیہ اور ادبیات کو ایک نئے چیلنج کے طور پر قبول کیا ہے۔ ان کی اس غیر معمولی توجہ سے طرح طرح کی بصیرتیں اور نئے خوشگوار نکات سامنے آئے ہیں۔ ساختیات و پس ساختیات یا منظریت یا ردتشکیل کے حوالے سے یا شعریات کے حوالے سے انھوں نے تاریخ ساز کارنامہ انجام دیا ہے۔ عہدِ حاضر کی اس فکری پیش رفت سے انھوں نے ایک ذہنی انقلاب پیدا کیا ہے جس کی رو سے بہت سے بنیادی مسائل کے موقف میں تبدیلی آئی ہے۔ ٹیری ایگلٹن کے مطابق اس وقت علوم انسانیہ (HUMANITIES) میں کرائسس ہے اسی لیے تھیوری پر زیادہ توجہ ہے۔ دراصل تھیوری اس کرائسس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ہی سامنے آئی ہے۔ سماجی زندگی کے جملہ ظواہر نظریاتی معنویت رکھتے ہیں یعنی کسی نہ کسی تھیوری کا حصّہ ہے۔ ادبی تھیوری کی جہاں تک بات ہے یہ کل تھیوری یا میٹا تھیوری' کا صرف ایک حصّہ ہے۔ ادبی تھیوری، ادبی تنقید کے بارے میں غور و فکر کرتی ہے اور ادب زندگی کے بارے میں غور و فکر کرتا ہے۔ اس طرح معاملہ کی تہہ میں زندگی کا مسئلہ ہے۔ گویا گوپی چند نارنگ نے

ادب کی تنقید کی اور زندگی کی بات کر کے اردو میں تھیوری کے ایک نئے تصور کو قائم کیا ہے۔ بطورِ مثال انھوں نے زبان کو سامنے رکھا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ زبان مجموعہٗ نشانات ہے جس سے معنی خیزی ہوتی ہے اور اس معنی خیزی سے انسان کا حیاتیاتی اور سماجیاتی عمل مرتب ہوتا ہے، اور اس سلسلۂ عمل سے تاریخ تشکیل پاتی ہے۔ گویا زبان' انسان، تاریخ سب تھیوری کا موضوع ہیں۔

ہیگل، نطشے، مارکس، فرائیڈ اور ہوسرل تک اور پھر سوسیئر، لاکاں، آلتھیوسے' دریدا اور ان کے معاصرین تک فکرِ انسانی اتنے موڑ لے چکی ہے اور موضوعِ انسانی یا تصورِ ذات کے بارے میں ایسے ایسے سوال سامنے آئے ہیں کہ گوپی چند نارنگ جیسے محقق اور ناقد کے لیے ان سے صرفِ نظر کرنا ممکن نہیں تھا۔ انھوں نے اس نئی تھیوری کو چیلنج کے طور پر قبول کیا اور ادب، انسان اور زندگی کے مسائل سے خود کو پیوستہ کر کے نئے تصورات کو نئے الفاظ اور نئی اصطلاحوں کی مدد سے اردو میں قائم کیا۔

نئی تھیوری کے مرکزی مبحث کا جائزہ لیتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے بڑی دور رس باتیں کہی ہیں کہ نئے فلسفی 'انسان' یا 'شعور' کی اصطلاح استعمال نہیں کرتے بلکہ بے لوث رہتے ہوئے اس کے لیے 'SUBJECTIVITY' یا 'SUBJECT' یا 'HUMAN SUBJECT' کی اصطلاحیں استعمال کرتے ہیں۔ اردو میں ان کے لیے 'موضوع' 'موضوعِ انسانی' یا 'موضوعیت' کے متبادل موجود ہیں۔ پس ساختیاتی اور دوسرے نئے فلسفیوں کا کہنا ہے کہ اس سے پہلے انسان کے تصور کے لیے جو اصطلاحیں استعمال کی جاتی رہی ہیں جیسے انسان، شعور، شعورِ نفسی، شعورِ انفرادی، ذات، تشخص، وجود، زندگی، خود، خودی، عقل، روح، سپرٹ، جوہر، جوہرِ مطلق یا ان سے ملتی جلتی دوسری اصطلاحیں، ان سب میں کچھ نہ کچھ ماورائیت ضرور ہے۔ یعنی کچھ نہ کچھ ایسا مفہوم ضرور چھپا ہوا ہے جو پہلے سے فرض کر لیا گیا ہے۔ نئے فلسفی تصورِ انسان کو 'سبجکٹ' اسی لیے کہتے ہیں کہ دیگر اصطلاحوں میں پہلے سے فرض کر لیے گئے معنی کی ملاوٹ ہے۔

جب کہ 'موضوع' نسبتاً خالص اور غیر جانب دار اصطلاح ہے۔ اس میں پہلے سے چلے آرہے کسی ایسے رومانی، سماجی، نسلی، جنسی، عقلی یا جذباتی معنی کی لاگ نہیں جو تصور کو خالص نہیں رہنے دیتے۔ 'موضوع' ایک معرا لفظ ہے جو ان تمام مفروضہ تصورات سے خاصا ہٹ کر ہے جنھیں انسان یا زندگی کے بارے میں غور کرتے ہوئے ہم بمنزلہ اصولوں کے تسلیم کر لیتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کا یہ بھی کہنا ہے کہ شعورِ انسانی کی پہچان ایک پیچیدہ مسئلہ ہے اور اس میں تبدیلی آناً فاناً نہیں آئی بلکہ اس کی پشت پر پچھلی ایک صدی سے زیادہ کا تجسس و تفحص ہے۔ اس کا سرا تین بڑی فلسفیانہ روایتوں سے ملتا ہے (۱) تاریخ کی فلسفیانہ روایت جس کا آغاز کارل مارکس (۱۸۸۳ء - ۱۸۱۸ء) سے ہوا۔ نفسِ انسانی کی فلسفیانہ روایت جس کا آغاز سگمنڈ فرائیڈ (۱۹۳۹ء - ۱۸۵۶ء) سے ہوا اور شعورِ حقیقت کی فلسفیانہ روایت جس کا آغاز اڈمنڈ ہوسرل (۱۹۳۸ء - ۱۸۵۹ء) سے ہوا۔

مارکس کی تھیوری ہے کہ عقلِ عام (COMMON SENSE) وہ نام ہے جو انسان نے اپنی فریب خوردگیوں کو دے رکھا ہے۔ اس طرح مارکس کے خیالات فرائیڈ کے خیالات کے پیش رو معلوم ہوتے ہیں کہ انسان آزاد عامل نہیں بلکہ خود فریبی کے بل پر جیتا ہے اور جس چیز کو عقلِ عام کہتے ہیں وہ دراصل ہماری خود فریبیوں کا پردہ ہے۔ ژاک لاکاں (۱۹۸۱ء - ۱۹۰۱ء) کا کہنا ہے کہ انسان کے اعمال بالعموم ان اعتقادات سے متصادم ہوتے ہیں جو عقلِ عام کی رو سے وہ اپنے بارے میں رکھتا ہے۔ لیکن مظہریت کے علمبردار فلسفی ہوسرل نے اجتہادی اقدام کیا اور کہا کہ ہمارے بہت سے بدیہی اور مسلمہ مفروضات درحقیقت مصنوعی دریافتیں ہیں مثلاً انسان اور کائنات کا رشتہ اور دونوں کا فرق جسے موضوع اور معروض سے نسبت دی جاتی ہے، یہ دراصل ہمارے تجربے کی بنیاد نہیں بلکہ محض پیرایہ ہے جو بجائے خود تجربے سے پیدا ہوتا ہے — مظہریاتی فکر کو ہوسرل کے شاگرد مارٹن ہائیڈیگر (۱۹۷۶ء - ۱۸۸۹ء) نے مزید استوار کیا اور وجودیاتی مظہریت (EXISTENTIAL PHENOMENOLOGY) کی تشکیل

کی جسے بالعموم وجودیت کہا جاتا ہے ۔ نیز وجودیت کے اثرات آگے چل کر ژاں پال سارتر (۱۹۸۰ء – ۱۹۰۵ء)، سیموں دی بوائر (۱۹۸۶ء – ۱۹۰۸ء)، البرٹ کامیو (۱۹۶۰ء-۱۹۱۳ء) اور ان کے معاصرین کے ذریعے ادب میں عام ہوئے اور ادبی روایت کا حصہ بنے ۔ وجودیت کا مرکزی مبحث یہی تھا کہ انسان جس حالت میں ہو، اس کو اس بنیادی سوال کے بارے میں کچھ نہ کچھ فیصلہ کرنا ہی پڑتا ہے کہ وہ کیا ہے اور کون ہے ۔ یعنی موضوعِ انسانی کیا ہے ۔

گوپی چند نارنگ نے موضوعِ انسانی کی بحث کے حوالے سے اس نکتے پر غور کیا ہے کہ مظہریت ہو یا وجودیت، ان میں اور مارکسزم اور فرائیڈیت میں یہ بات تہہ نشیں طور پر کسی نہ کسی پیرایے میں ایک دوسرے سے ملتی جلتی ہے کہ انسان (موضوع) خواہ کچھ بھی ہو، وہ اصلیت سے ہمیشہ فاصلے پر زندگی کرتا ہے، اور اپنے بارے میں جن باتوں کو انسان مسلمات سمجھتا ہے، دراصل ان کی حیثیت مفروضات سے زیادہ نہیں۔ دوسرے لفظوں میں شعور یا ذات کی بنیادیں مارکس اور فرائیڈ کے بعد مظہریت اور وجودیت کی رو سے بھی تحلیل ہوتی رہی ہیں۔ ساختیات و پس ساختیات نے اس سلسلے کو مزید جاری رکھا۔ وجودیت کے بارے میں آگے چل کر معلوم ہوا کہ خود وجودیت کی بنیاد ایک ایسے مفروضے پر مبنی تھی جو داخلی تضاد کا شکار تھا۔ یعنی یہ کہ فیصلے کی ذمہ داری خود موضوعِ انسانی کی ہے۔ لیکن جب موضوعیت فی نفسہٖ قائم ہی نہیں ہوسکتی تو ذمہ داری کیسی ؟ اور اس طرح ۱۹۶۰ء کے بعد وجودیت منہدم ہوگئی۔ یہی زمانہ فلسفے کے منظرنامے پر ساختیات اور پس ساختیات کے ابھرنے کا ہے۔ ساختیاتی فکر کی رو سے چوں کہ زبان سے باہر یا زبان سے پہلے کوئی جوہر نہیں ہے اس لیے خیال یا وجود جو بھی ہے زبان کے نظام کے اندر، اس کی رو سے اور اس کے حوالے سے ہے ۔ گویا موضوعِ انسانی بھی ایک تشکیل ہے جو زبان کے نظام کی رو سے قائم ہوتی ہے۔ آج صورتِ حال یہ ہے کہ پس ساختیات یا ردتشکیل، مارکسیت یا نسوانیت، موضوعِ انسانی کی بے دخلی تمام نئے فلسفوں کا بنیادی مسئلہ ہے ۔ گویا موضوعِ انسانی آج بھی ایک

کھلا ہوا سوال ہے اور اس کے جواب سے یہ بات بھی جڑی ہوئی ہے کہ انسان کی آئندہ ترقی کیا رُخ اختیار کرے گی یا ادب، آرٹ اور فنون جن کی حیثیت انسانی روایتِ علمیہ (HUMANITIES) کے نگہبانوں کی ہے، ان کا مستقبل کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی تھیوری کی موجودہ صورتِ حال کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے[۱] اور بتایا ہے کہ موضوعِ انسانی کی بے دخلی کے علاوہ متن کی خود مختاری اور معروضیت کے طلسم کا ٹوٹنا، معنی کا وحدانی نہ ہونا، معنی کے تفاعل میں قاری کا در آنا، نیز متن کا آئیڈیولوجیکل تشکیل ہونا، یہ پس ساختیات کے خاص مسائل ہیں جنھوں نے تھیوری کی سطح پر ادبی فکر کو نئی سمت و رفتار دی ہے۔

گوپی چند نارنگ اپنی عہد آفریں تصنیف کے 'اختتامیہ' میں ساختیات سے پس ساختیات کے نشان واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ۱۹۷۰ء کے لگ بھگ جن فلسفیوں کی تحریروں سے پس ساختیات کا آغاز ہوا ان میں سے زیادہ تر فرانسیسی تھے اور ساختیات و پس ساختیات کی حدِ امتیاز زیادہ واضح نہیں تھی لیکن آج پس ساختیاتی موقف فلسفیانہ اعتبار سے پوری طرح مستحکم ہو چکا ہے۔ یہاں اس امر کو نظر میں رکھنا ضروری ہے کہ سابقہ (POST) 'مابعد' کے معنی میں تو ہے ہی، اس میں 'مبنی بر' یا 'منحصر' کا مفہوم بھی شامل ہے۔ یعنی بنیاد وہی ہے لیکن ساختیات کے فکری پروجیکٹ میں جو کوتاہیاں تھیں، پس ساختیات میں نہ صرف انھیں نشان زد کر کے ان سے انحراف کیا گیا، بلکہ دوسرا موقف اختیار کیا گیا اور نتیجتاً بہت سی ترجیحات بدل گئیں۔ مزید یہ کہ پس ساختیات کا اثر پہلے امریکہ میں ہوا اور بعد میں برطانیہ میں۔ لیکن امریکہ میں پس ساختیات کو زیادہ تر ان لوگوں نے گلے لگایا جو امریکی نیو کریٹیسزم (نئی تنقید) کی معروضیت سے نجات کی راہ ڈھونڈ رہے تھے جب کہ برطانیہ میں پس ساختیاتی فکر کو ریڈیکل اور سیاسی قوت کے طور پر دیکھا گیا۔

---

[۱] ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ گوپی چند نارنگ۔ ص ۵۱۵ – ۵۴۵

گوپی چند نارنگ نے پس ساختیات اور ردِ تشکیل کو نومارکسی رویوں اور بائیں بازو کے دانشورانہ ثقافتی رویوں کی توسیع کے طور پر دیکھا ہے کیوں کہ مارکسیت میں مرکزیت فرد یا شعورِ انفرادی کو حاصل نہیں۔ یعنی فرد یا اس کا شعور آزاد عامل نہیں۔ پس ساختیات بھی فرد کی موضوعیت کو اہمیت نہیں دیتی اور موضوعِ انسانی کو رد کرتی ہے، لہٰذا پس ساختیاتی فکر کا یہ موقف مارکسیت کے متخالف نہیں بلکہ موافق ہے اور یوں ماورائی موضوع کی بے دخلیت اور بورژوا موضوع کی نفی تصوراتی طور پر ہم آہنگ ہو گئے۔ بہت سے برطانوی مصنفین کے یہاں یہ دونوں رویے مل کر عمل آرا نظر آتے ہیں۔ بقول نارنگ انٹونی ایسٹ ہوپ نے اس مسئلے پر کھل کر بحث کی ہے[1] اور متعدد مارکسی مصنفین مثلاً کولن میکیب، کیتھرین بلسے، تورل موے، ٹونی بینٹ، ٹیری ایگلٹن اور رابرٹ ینگ کی تصانیف سے بحث کرتے ہوئے دکھایا ہے کہ پس ساختیات نے ان سب کے لیے ترغیب ذہن فراہم کی اور ان کی مارکسی فکر پر پس ساختیات کا اثر صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ نیز جہاں تک ریڈیکل فکر کا تعلق ہے دونوں کے ذہنی مکالمے میں ہنوز کمی کے کوئی آثار نہیں۔ ایسٹ ہوپ کا کہنا ہے کہ ادب کے علاوہ ثقافت کے دیگر شعبوں مثلاً آرٹ، فلم، موسیقی میں بھی پس ساختیات کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ تحریکِ نسوانیت کے مباحث میں بھی پس ساختیاتی فکر سے مدد لی گئی ہے۔ کرس ویڈن نے اس سلسلے میں بحث کی ہے[2]

بائیں بازو کے فکری حلقوں کے پس ساختیات سے متاثر ہونے کی وجہ بتاتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ ساختیات کے چلن کے بعد جیسے جیسے اس کمی کا احساس ہوا کہ ساخت کا تصور کس کے لیے؟ اور پس ساختیاتی تھیوری میں جیسے جیسے

---

[1] BRITISH POST-STRUCTURALISM SINCE 1968, BY ANTONY EASTHOPE, ROUTELEDGE, LONDON, 1988.

[2] FEMINIST PRACTICE AND POSTSTRUCTURALIST THEORY BY CHRIS WEEDON, OXFORD, BLACKWELL, 1987.

اس کا جواب دیا جانے لگا کہ معنی وحدانی نہیں ہے تو قاری اور قرأت کا تفاعل اپنے آپ در آیا۔ قاری کی جہت کا کھلنا تھا کہ ادب سے متاثر ہونے کا مسئلہ بھی خود بخود زیر بحث آگیا اور یوں ادب کے سیاسی ایجنڈا کی راہ کھل گئی جس میں مارکسی فکر کے لیے خاصی کشش ہے۔ پس ساختیات میں اس جہت کا کھلنا ایک بنیادی تبدیلی تھی۔ ساختیات کو فعلِ لازم اور پس ساختیات کو فعلِ متعدی اسی لیے کہا گیا ہے کہ از روئے ساختیات و پس ساختیات ادب اور آرٹ ایسی سرگرمی ہے جس کا اثر، دوسرے پر مرتب ہونا لازمی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ساختیات و پس ساختیات کے امتیازی نکات کی نشاندہی الگ الگ بھی کی ہے۔ ساختیات کے بنیادی موقف پر نگاہ ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں :

(۱) ساختیاتی فکر نے زبان کے تصور کو بدل دیا۔ سوسیئر کے فلسفۂ لسان میں جو بصیرتیں ہیں اور جن پر ساختیاتی فکر قائم ہے، ان کا سب سے زیادہ اثر بالخصوص فلسفے کی دنیا میں اور ادبی تھیوری میں معنی کے تصور پر پڑا، یعنی زبان اشیا کی فہرستِ تسمیہ (NOMENCLATURE) نہیں ہے بلکہ نظامِ نشانات (SIGN-SYSTEM) ہے جو رشتوں کی ساخت سے کارگر ہوتا ہے اور رشتوں کا یہ نظام من مانا (ARBITRARY) ہے۔

(۲) زبان کا مجرد نظام 'لانگ' ہے اور انفرادی تکلم 'پارول' ہے۔ پارول کی ہر مثال خواہ وہ کیسی ہو لانگ کے سرچشمۂ فیضان سے ہے۔

(۳) نشان (SIGN) مجموعہ ہے معنی نما (SIGNIFIER) اور تصورِ معنی (SIGNIFIED) کا جو دونوں مل کر بطورِ وحدت عمل آرا ہوتے ہیں۔

(۴) زبان کا نظام چوں کہ من مانا ہے اور معنی چوں کہ اس نظام کی رو سے طے ہوتے ہیں، لہٰذا لفظ اور معنی کا رشتہ فطری اور لازمی نہیں ہے۔ معنی دیے ہوئے نہیں ہیں، یہ اپنے تفریقی رشتوں سے قائم ہوتے ہیں۔

(۵) کسی معنیِ مطلق، اس کی اصل یا جوہر کا چوں کہ زبان سے پہلے یا زبان کے باہر

ہونا ثابت نہیں اور معنی چوں کہ از روئے ساخت قائم ہوتے ہیں، وہ تمام تصورات جو ماورائی (TRANSCENDENTAL) نوعیت کے ہیں یا زبان کے نظام سے باہر کسی مابعدالطبیعیاتی مرکز پر قائم ہیں، اپنے آپ ساقط ہو جاتے ہیں۔ موضوعِ انسانی کارد اسی حوالے سے ہے۔

گوپی چند نارنگ پس ساختیات میں توقعات کے پلٹنے، سابقہ باتوں سے انحراف اور نئی ترجیحات قائم ہونے کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ اوپر کے نکات سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(۱) ساختیات کے مندرجہ بالا تمام مقدمات سے پس ساختیات میں اتفاق ہے، سوائے شق تین میں معنی کی وحدت کے تصور سے اور اس کے چیلنج ہونے سے بہت سی توقعات پلٹ گئیں اور ترجیحات بدل گئیں۔ سب سے پہلی بات یہ کہ معنی کی وحدت کے تصور کی بدولت ساختیات ایک سائنسی پروجکٹ تھا۔ اس کی تمام تر توقعات سائنسی تھیں، معنی کی وحدت کے القط ہونے سے سائنسی توقعات بھی القط ہو گئیں۔ پس ساختیات یکسر غیر سائنسی ہے۔ اس کا جھکاؤ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کی طرف ہے جو وحدانی نظم وضبط کے خلاف پڑتے ہیں۔

(۲) سگنیفائر اور سگنیفائیڈ کے مجموعے سائن (نشان) میں وحدت اس لیے نہیں ہو سکتی کیوں کہ معنی قائم بالذات نہیں۔ یہ تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے لہٰذا جتنا موجود ہے اتنا التوا میں بھی ہے۔ پس معنی عدم استحکام اور بے مرکزیت کا شکار ہے۔

(۳) معنی چوں کہ عدم قطعیت کا شکار ہے، متن خودکار اور خودکفیل نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا متن کی معروضیت فریبِ نظر ہے۔

(۴) موضوعِ انسانی چوں کہ بے مرکز ہے، مصنف اس کا مقتدرِ اعلیٰ نہیں ہے۔ متن کی تکمیل کے بعد مصنف متن سے الگ ہو جاتا ہے جب کہ متن سے اخذِ معنی کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔

(۵) متن میں معنی بالقوۃ ہیں، وہ قاری ہی ہے جو انھیں موجود بناتا ہے۔ معنی کے تفاعل میں متن، قاری، قرأت تینوں کی اہمیت ہے۔

(۶) قرأت کا تفاعل چوں کہ عمل جاریہ ہے اور کوئی قرأت یا تشریح آخری تشریح نہیں ہے، لہٰذا تاریخیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

(۷) مصنف اور قاری دونوں چوں کہ ڈسکورس کی تشکیل ہیں، ادب میں کوئی موقف، معصوم موقف نہیں، یعنی ادب میں کوئی چیز غیر آئیڈیولوجیکل نہیں ہوسکتی۔

(۸) معنی کا تفاعل چوں کہ قاری پر ہونے والے اثر سے جڑا ہوا ہے، ادب کی سیاسی جہت سے انکار ممکن نہیں۔

(۹) زبان کا نظام ہی چوں کہ ایسا ہے کہ لفظ وہ معنی دیتے ہیں جو وہ دیتے ہیں (معمولہ معنی) اور وہ معنی بھی جو وہ بظاہر نہیں دیتے (غائب معنی) ردتشکیل معنی کے دوہرے پن پر زور دیتی ہے۔ یعنی جس معنی کو بوجوہ نظر انداز کیا گیا یا اقتدار کے کھیل میں دبادیا گیا۔ گویا متن کو مطلوبہ یا معمولہ معنی کے خلاف بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ یہ رویہ باغیانہ مضمرات رکھتا ہے۔

(۱۰) معنی کی وحدت چوں کہ نظری ہے اور اخذِ معنی کا عمل چوں کہ تاریخی ہے اور زماں میں اس کا کوئی آخری سرا نہیں، اس لیے سوسیئر کے تصورِ لانگ کے ماڈل کی بنا پر یہ سوال کہ کیا ادب کی شعریات یا ادب فہمی کے جملہ اصول وضوابط کا کلی نظام مرتب کیا جاسکتا ہے؟ اس کا جواب اثبات میں ممکن نہیں۔ نیز متن چوں کہ متعین ہے اور قرأت عمل جاریہ ہے، یہ دونوں جدلیاتی طور پر کارگر رہتے ہیں۔ لہٰذا معنی خیزی میں کوئی مقام آخری مقام نہیں۔

گوپی چند نارنگ نے دانشورانہ خوبی سے ہر مبحث کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔ انھوں نے مابعدِ جدیدیت پر بھی تفصیل سے لکھا ہے[۱] اور جدید معاشرے کی تیزی سے تبدیل

---

[۱] (الف) ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، گوپی چند نارنگ، ص ۵۲۳

(ب) مابعدِ جدیدیت: کیا اور کیوں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔ رسالہ "نقوش" لاہور شمارہ نمبر ۱۴۱۔ ۱۹۹۴ء۔ ص ۸۲

ہوتی ہوئی حالت ، نئے معاشرے کے مزاج ، مسائل ، ذہنی رویے یا معاشرتی و ثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی سے مثالیں دے کر پس ساختیات سے ان کا رشتہ واضح کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعدِ جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورتِ حال سے ہے۔ لیکن تھیوری کا بڑا حصہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے۔ یعنی مابعدِ جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔ پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ اسی طرح مابعدِ جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ عالمی فکری روایت کا جائزہ لیتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ مابعدِ جدیدیت کا سب سے بڑا سوال یہ ہے کہ کیا روشن خیالی کا پروجکٹ ناکام ہوگیا؟

گوپی چند نارنگ نے تاریخی پس منظر میں اس کا جائزہ لیا ہے کہ یہ پروجکٹ اٹھارھویں صدی کے فلاسفہ کی امید پرور اور حوصلہ مندانہ فکر سے یادگار چلا آتا تھا، جنھوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالادستی سے اور ادب و آرٹ کی خودمختاری سے۔ توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہونے سے ذات اور کائنات کا عرفان بڑھے گا، عدل و انصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن و امان کا دور دورہ ہوگا اور انسان مسلسل ترقی کرتا جائے گا ـــــ لیکن روشن خیالی پروجکٹ کے خوابوں کی جو تعبیر سامنے آئی ہے وہ مایوس کن ہے۔ عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدید کاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے، وہ اس کا الٹ ہے جو سوچا گیا تھا۔ بظاہر آسائشوں اور ساز و سامان سے بھرپور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہہ ہو چکی ہے۔ فوری نتائج، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس، حاوی محرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے کمرشل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم ہوگئی ہے۔ چناں چہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفی سب تاریخی ترقی کے سابقہ تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بیشک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط

کمیتی اعتبار سے، کیفیتی اعتبار سے نہیں۔ کیفیتی اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی تھی، وہ پوری نہیں ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دوچار ہو گیا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید ذہن کی پہچان کی دو خصوصیات بیان کی ہیں۔ اس کے لیے انھوں نے فریڈرک جیمسن[1] سے اتفاق کیا ہے کہ ایک خصوصیت PASTICHE اور دوسری خصوصیت SCHIZOPHRENIA ہے۔ پہلی خصوصیت سے مراد ماسبق کے اسالیب کی بازیافت ہے۔ یعنی موجودہ دور میں سوائے اس کے چارہ نہیں کہ پہلے کے اسالیب کی بازیافت کریں۔ دوسری اصطلاح سے مراد ہے زبان کے نظام میں داخل ہونے سے پہلے کی انسان کی حالت یعنی جب وہ آوازیں تو پیدا کرسکتا ہے لیکن مربوط کلام نہیں کرسکتا۔ یہ تکلمی نہیں نشانیاتی منزل ہے، وقت کا احساس زبان کے نظام کے ساتھ در آتا ہے، اس لیے قبل لسانی حالت میں دائمی 'حال' کا احساس ہے جس میں نطق ہے لیکن بے ربط اور پارہ پارہ تسلسل سے عاری ہے۔

گوپی چند نارنگ معنی کی طرفیں کھولنے میں مہارت رکھتے ہیں۔ انھوں نے پس ساختیات اور مابعدِ جدیدیت سے تخلیقیت تک پر نظر کی ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ "مابعد جدیدیت ہر طرح کی کُلیت پسندی کے خلاف ہے۔ اس لیے کہ کُلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی کا دوسرا نام ہے، اور یکسانیت اور ہم نظمی تخلیقیت کے دشمن ہیں۔ تخلیقیت غیر یکساں، غیر منظم اور بے محابا ہوتی ہے۔ یہ LIBIDO خواہشِ نفسانی، کا نشاط انگیز اظہار ہے۔ یہ خود روی اور طبعی آمد (SPONTANEITY) سے عبارت ہے۔ کُلیت پسندی کے مقابلے پر مابعدِ جدید فکر تفرق آشنائی کو موجودہ عہد کا مزاج قرار دیتی ہے۔ مرکزیت کا تصور اسی لیے ناپسندیدہ ہے کہ کُلیت کا

---

[1] THE POLITICAL UNCONSCIOUS : NARRATIVE AS A SOCIALLY SYMBOLIC ACT, BY FREDRIC JAMESON, LONDON, 1981.

پیدا کردہ ہے۔ تخلیقیت مائل بہ مرکز نہیں، مرکز گریز قوت رکھتی ہے۔ تخلیقیت آزادی کی زبان بولتی ہے جب کہ کلیت محکومیت پیدا کرتی ہے، لیک پر چلاتی ہے، فکر پر پہرہ بٹھاتی ہے اور معنی کی راہ بند کرتی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کی رو سے آرٹ کی خود مختاری مشکوک اسی لیے ہے کہ جب معنی کا مرکز نہیں تو کثیر المعنویت پر پہرہ کیوں کر بٹھایا جا سکتا ہے۔ نیز معنی کے تفاعل میں جوں ہی قاری (یا سامع یا ناظر) داخل ہوجاتا ہے، آرٹ کی خود مختاری ساقط ہوجاتی ہے۔ اس لیے کہ فقط قاری متن کو نہیں پڑھتا بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے۔ مصنف معنی کا حَکَم یا آمر نہیں کیوں کہ معنی قرأت کی سرگرمی اور قاری کے تفاعل کا نتیجہ ہے اور ہر متن بدلتی ہوئی ثقافتی توقعات کے محور پر پڑھا جاتا ہے۔ معنی خیزی کا لامتناہی ہونا تخلیقیت ہی کی شکل ہے۔ لہٰذا کثیر المعنویت، بھرپور تخلیقیت، رنگا رنگی، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعد جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں۔"[1]

گوپی چند نارنگ موجودہ مزاج کی صحیح ترجمانی کرتے ہیں اور ذہن کی بیباک کشادگی سے کام لے کر اخذ معنی میں تاریخی اور نظریاتی صورتِ حال کا ساتھ دیتے ہیں۔ وہ فکر کی نئی قوت کا ثبوت دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ تخلیقیت کسی ایک مقام پر نہیں رکتی بلکہ یہ ہر لحظہ جواں، ہر لحظہ جرأت آزما، ہر لحظہ تازہ کار اور ہر لحظہ تغیر آشنا ہے۔ نئی فکر کی اس بحث سے پروفیسر نارنگ نے درج ذیل نتائج اخذ کیے ہیں:

(۱) نئی فکر کسی بھی نظام (سسٹم) کو نہیں مانتی۔ یہ سرے سے نظام کے خلاف ہے۔ ہر نظم و نسق اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔

(۲) نئی فکر ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کے خلاف ہے۔ حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ میں ہے۔

(۳) انسانی معاشرہ بالقوۃ جابر اور استبدادی ہے اور استحصال فقط طبقاتی نوعیت کا حامل نہیں۔

---

[1] ساختیات، پس ساختیات و مشرقی شعریات۔ ص ۵۴۱

(۴) ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔

(۵) سماجی، سیاسی، ادبی، ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرجح ہے۔

(۶) کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوقِ انسانی اور شخصی آزادی ہیں۔ یہ نہیں تو سیاسی آزادی فریبِ نظر ہے۔

(۷) مہابیانیہ کا زمانہ نہیں رہا۔ مہابیانیہ ختم ہوگئے ہیں یا زیرِ زمین چلے گئے ہیں۔ یہ دور چھوٹے بیانیہ کا ہے، چھوٹے بیانیہ غیر اہم نہیں ہیں، یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔

(۸) مابعدِ جدید ذہن ہر طرح کی کُلیت پسندی اور عمومیت زدگی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی پر، نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابا اور آزادانہ SPONTANEOUS اظہار و عمل پر اصرار کرتا ہے۔

(۹) بالعموم نئے منکرین کا رویہ یہ ہے:

'IF MARX ISN'T TRUE THEN NOTHING IS'

ان کا کلیت پسندی، مرکزیت یا سسٹم کے خلاف ہونا، نیز کثیرالمعنویت، کثیرالوضعیت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔

گوپی چند نارنگ چوں کہ صفِ اوّل کے ناقد ہیں اس لیے انھوں نے تنقید کے نئے ماڈل پر بھی توجہ کی ہے، نئے امکانات کی دعوت دی ہے، جینوین خواہش کی گنجائش پیدا کی ہے، اپنی جڑوں کو اور مشرقی مزاج کے تقاضوں کو پیش نظر رکھا ہے، تازہ ہواؤں کو اپنے اندر سمویا ہے، اور ثقافتی تشخص کو بھی برقرار رکھا ہے۔ نئی تنقید کے بنیادی ماڈل پر روشنی ڈالتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ نئی تنقید نے حقیقت نگاری کے موقف کو بجا طور پر رد کیا ہے کہ مصنف معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہے یا معنی کے تعین میں مصنف کے منشا یا ارادے کو دخل نہیں ہے، لیکن معنی کا سرچشمہ کیا ہے، اس کا کوئی اطمینان بخش نظریاتی حل نئی تنقید پیش نہیں کر سکی۔ حقیقت نگاری کی رو سے معنی وحدانی اور معین ہے اور مصنف معنی کا مقتدرِ اعلیٰ ہے۔ اس کے

برعکس نئی تنقید میں مصنف کی جگہ متن نے لے لی۔ نئی تنقید کی ایک بڑی غلطی یہ بھی تھی کہ اس نے مصنف کو رد تو کیا ہی تھا قاری کو بھی رد کر دیا۔ اگرچہ بعد کے مفکروں کے ذریعہ قاری کو بحال کرنے کی کوشش کی گئی لیکن نئی تنقید کا اصل انحصار متن پر ہی رہا۔ تاہم متن چوں کہ 'موضوع' نہیں ہے اور نہ ہی 'موضوعیت' اختیار کرسکتا ہے، اس لیے اصولاً نئی تنقید کا نظریاتی موقف معنی کے مسئلے پر آکر دم توڑ دیتا ہے — مصنف کی بے دخلی یا ادب کے مقتدر 'موضوع' کی بے دخلی کا مطلب ہے متن کی اس 'موجودگی' سے آزادی جو اس کے متعینہ وحدانی معنی کی گارنٹی تھی۔ اس جکڑبندی سے آزادی کے بعد متن کی طرفیں کھل گئیں اور تکثیرِ معنی یا معنی کے 'دوسرے پن' کا نظریاتی جواز فراہم ہوگیا۔ لاکاں کے 'موضوع' کی طرح متن بھی ایک تشکیل ہے، غیر معین، مضطرب، تغیر آشنا۔ بقول ماشرے متن میں جو کمی رہ جاتی ہے، وہ متن کا 'دوسراپن' یا لاشعور ہے جو متن کے شعوری پروجکٹ سے متضاد ہے۔ ادبی فارم اختیار کرتے ہی متن کا لاشعور بھی وجود میں آجاتا ہے۔ اس خالی جگہ میں جو شعوری پروجیکٹ اور ادبی فارم کے درمیان بچ جاتی ہے۔ متن آئیڈیولوجی کا معنی بردار ہے لیکن صرف اسی حد تک کہ ادبی فارم اس کی اجازت دے۔

گوپی چند نارنگ نے کشادگیِ ذہن سے کام لیتے ہوئے بحث کی تہہ تک پہنچنے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ انھوں نے مثال دی ہے کہ جس طرح ہیگل نے تاریخ کو بے مرکز کیا اور مارکس اور فرائیڈ نے انسان کو اسی طرح سوسیئر نے زبان کو بے مرکز کیا اور یہ زبان کا بے مرکز ہونا تھا کہ فکرِ انسانی لیوی سٹراس، لاکاں، آلتھیوسے، بارتھ، فوکو، دریدا، جولیا کرسٹیوا وغیرہ کے ساتھ نئے موڑ مڑسکی۔ اسے یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ لاکاں کی نو فرائیڈیت ہو یا آلتھیوسے کی نو مارکسیت، فوکو کی نو تاریخیت ہو یا بارتھ کی بورژوا شکن ادبیت یا دریدا کی مجتہدانہ ردِ تشکیل، ان سب نے مل کر موضوعِ انسانی کی بے دخلیت، معنی کے نظام، ادب کی نوعیت و ماہیت، اور ادب، آرٹ اور آئیڈیولوجی کے رشتوں کے بارے میں نئی بحثوں کو اٹھایا ہے اور نئی ترجیحات

قائم کی ہیں۔ نتیجتاً تنقید کو نیا منصب اور نیا موقف عطا ہوا ہے۔ تنقید کا نیا ماڈل اسی غیر مقلدانہ موقف سے عبارت ہے۔

گوپی چند نارنگ نے نئی ترجیحات پیش کی ہیں اور پس ساختیاتی مباحث سے بعض اصول اخذ کیے ہیں جو جدید تر تنقید کا باغیانہ ریڈیکل کردار رکھتے ہیں اور وفورِ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کا نظریاتی جواز فراہم کرتے ہیں۔ ساتھ ہی ان کی نظریہ سازی سے ادب میں سیاسی اور سماجی معنویت کی راہ کھلتی ہے۔

یوں گوپی چند نارنگ نے نئی ادبی تھیوری یعنی ساختیات، پس ساختیات اور ردِ تشکیل پر ہر زاویے سے نظر ڈال کر اردو ادب کو جس طرح مالامال کیا ہے، یہ صرف انھیں کا حصّہ ہے۔ ماہرِ لسانیات کی حیثیت سے ان کا مقام بلند ہے، لیکن ماہرِ ساختیات کی حیثیت سے ان کا قد اور زیادہ بلند مانا جاتا ہے۔ ان کی ادبی شخصیت کا یہ پہلو مینارۂ نور کا درجہ رکھتا ہے، جہاں سے نئے مباحث کے دروازے وا ہوتے ہیں اور نئی روشنی کی کرنیں پھوٹتی نظر آتی ہیں۔ ادب فہمی کا ان کا یہ اقدام افہام و تفہیم کے نئے اصول سامنے لاتا ہے اور ادبی تمول اور تنوع کی نئی کائنات کے نئے امکانات اجاگر کرتا ہے۔ ان کی کشادہ نظری اور فکری بالیدگی سے استفادے کے نئے باب وا ہوئے ہیں۔ انھوں نے عہدِ حاضر میں اردو تنقید کو نئے خیالات کا نیا خون دیا ہے اور اس میں گہرائی، گیرائی اور وسعت پیدا کر کے اس کو علمی وقار عطا کیا ہے۔

مشفق خواجہ : مقدمۂ شعر و شاعری کے بعد اردو کے پورے تنقیدی سرمائے میں ایک ایسا فکر انگیز کام جس کی کوئی دوسری مثال موجود نہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا : ڈاکٹر نارنگ کے کام کی جتنی بھی داد دی جائے کم ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی : بنیادی نوعیت کا PIONEERING کام زمانہ جس کی قدر کرے گا۔

پروفیسر نظیر صدیقی : اپنی اس باوقار تصنیف سے ڈاکٹر نارنگ، محمد حسن عسکری کے بعد اردو کے سب سے اہم نقاد بن کر ابھرے ہیں۔

قمر جمیل : مولانا حالی کے بعد اردو تنقید کا سب سے اہم سنگِ میل، سب سے اہم موڑ ــــ علم و فضل، قدرتِ کلام اور نثر کی معجز نمائی کا تاریخ ساز کارنامہ۔

محمود ہاشمی : اردو کی ادبی فکر کا 'عہد نامۂ جدید' ــــ ادبی فکر و فلسفہ کی ایک نئی بشارت۔

نظام صدیقی : ہر صدی اپنا ایک یکتا صاحبِ عہد پیدا کرتی ہے۔ اس نئی نظریہ سازی کا ہر قطرہ محیط آسا اور ہر ذرہ آفتاب انداز ہے۔

پروفیسر وہاب اشرفی : نہایت وقیع اور تاریخی کتاب جو بہتوں کو اُکسائے گی لیکن ہر حال میں زندہ رہے گی۔

ڈاکٹر عتیق اللہ : علم و آگہی کا نیا باب۔ دانشِ مشرق کے عظیم تر ماضی کی بے مثال غواصی۔ ہنوز کسی دوسری ہندوستانی زبان میں بھی اس پایے کا بلند کوش کام نہیں ہوا۔

پروفیسر ابوالکلام قاسمی : قاموسی نوعیت کا کام جو غیر معمولی امتیاز کا حامل ہے۔

ادب پبلیکیشنز - نئی دہلی